جماليات الشعر العربي المعاصر

تاليف

مجاهد عبدالمنعم مجاهد



جماليات الشعر العربي المعاصر»

جماليات الشعر العربي المعاصر

تأليف

مجاهد عبد المنعم مجاهد

الناشر
دار الثقافة للنشر والتوزيع
٢ شارع سيف الدين المهرانى- الفجالة
ت : ٥٩٠٤٦٩٦ - القاهرة

الطبعة الأولى

١٩٩٧

الإهــداء :

إلى مجـنون ليـلى القـرن العشـرين

الشـاعر سـلطـان العـويـس ،

مجاهد عبد المنعم مجاهد

الفهرس

صفحة

تصدير

الشاعر السورى نزار قبانى : الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى .. الشاعر السعودى حسن عبد الله القرشى .. الشاعر السودانى جيلى عبد الرحمن .. الشاعر العراقى بدر شاكر السياب .. الشاعر السورى أدونيس .. الشاعر السودانى تاج السر الحسن .. الشاعرة الكويتية سعاد الصباح .. شاعر الإمارات العربية سلطان العويس .. الشاعر العراقى عبد الأمير معلة .. شاعر الإمارات العربية جعفر الجمرى .. الشاعر العراقى حميد سعيد .. الشاعر الفلسطينى محمود درويش .. الشاعر العراقى على جعفر العلاق .. هذه الكوكبة من الشعراء العرب ماذا فعلت بالشعر وماذا فعل الشعر بها ؟ من زاوية الرؤية الجمالية الخالصة تأتى دراسة منطلقات هؤلاء المشغولين والمهمومين بالشعر .. وهذه الدراسات التي امتدت من ١٩٥٦ إلى ١٩٩٣ تبحث عن ذلك العنصر المطلق فى الشعر الذى يعلو على الزمان عبر إنتاج هذه الكوكبة وهى تتساءل : إلى أى حد تقيدت بالعصر ؟ وإلى أى حد تقيدت بالشعر الذى يعلو على العصر وعلى كل عصر .

مدينة المقطم   مجاهد عبد المنعم مجاهد

١٩٩٧/٧/١



جيلى عبد الرحمن
وتاج السر الحسن
شاعران من السودان
★ (١٩٥٦) ★

في مسرحية « البلور المحرق » لتشارلز مورجان ، يذكر كريستوف بطل المسرحية لزوجته ، هذا القرار إنما ينبغى أن أتخذه هذا المساء» فتجيبه ، «دعه يا حبيبى يتكون من تلقاء نفسه ، حتى إذا نضج عرفت ما ينبغى لك أن تفعل »

لعل هذا خير مثل يعطينا كيف يمكن أن نتصرف ونسلك فى عملنا وفق فكرة ، إننا لا نتبنى الفكرة من الخارج أولا ، ثم نحاول ان نطبقها تطبيقا أعمى فى تصرفاتنا ، ولكن علينا ان نعيش هذه الفكرة فى وجداننا ، وأن نحيلها إلى دم يجرى فى عروقنا ، وان نتشبع بها ونتشرب حتى إذا ما تصرفنا وفقا لها ، خرج تصرفنا مشتعلا بنا ، مشتعلا بالفكرة التى عشناها فى دمنا ، وخرج فعلا كاملا ، معبرا عن ذاتنا بكليتها ، وانصهارها البوتقى . يقول «هوجو» بطل «الأيدى القذرة» : «إن الفعل يصدر عن المرء بسرعة بالغة ، إنه يخرج منك فجأة وانت لا تدرى إن كان ذلك بسبب أنك أردته ، أم بسبب أنك لم تستطع ان تمسكه .

ومن ثم نستطيع أن نقضى على ما يوجه إلى الفنانين الواقعين من تهم ، من انهم يتلقون الأوامر من الخارج من الآخرين ، من سلطة عليا ، ومن أنهم ينسون ذواتهم وسط الدفاع عن الآخرين ، .. كلا .... إنهم يعيشون انفسهم ويعيشون الآخرين فى وجدانهم ،

ويعـيـشـون ذواتـهم مع الآخـرين .. ثم هم بوعى واع بذاته ، واع بحـركـة التـاريخ، واع بالفئة الصـاعدة فى المـجتمع ، بهـذا الوعى المركب الذى يستحيل فى عروقـهم الى دم وحياة ، يخرج إبداعـهم الفنى مـشبعا بهـذه الدعامة للوعى الحقيقى للواقع ، ... أى أنهم ينقلون الفـهم الفلسـفى والعلمى للواقع إلى ابداعـهم الفنى بطريقـة فنيـه ... أى بطريقـة البناء بالصـور ... بمـعنى ثالث ، إنـهم يعبـرون عن الصيرورة فى التاريخ تعبيرا فنيا .

اذن فالعمل الفنى يخرج منهم تلقائيا عفويا ساعة الولادة ، ولكن وراءه رصـيـد ضـخم ، وفـرصـة كـبـيـرة ، وارض مظلة من التـفـهم الحقيقى للواقع فى تشابكاته ، واصطراعاته وتناقضـاته ، والكشف عن الكوامن التى ستبرز فى التاريخ .

فالفنانون الواقعيون إذن ، مستبصـرون بزحف التـاريخ ، وأيان تسير وتفضى حركته ، ففنّهم كما يقول كامو : « فن يصـهر نفسـه فى عناصر التمرد : العالم أو الواقع والوعى ، وأن عليه أن يعبر عن التوتر الذى يربط هذين العنصرين » إذن فالفن الواقعى ليس مجرد تسـجيل للواقع ، وإنمـا الواقع عبـارة عن مـادة خام ، يشكلهـا الفنان ويظل يدور فيها بوعيه وفهمه للواقع ، ثم يخرجه عملا فنيا صـادرا

تلقائيا عن كيانه وكل وجوده حيث أن الفكر لا يعكس العالم فحسب ، بل يخلقه أيضا .

إن الفنان الواقعي يحاول أن يغير العالم من خلال مجاله ، أى عمله الفني ، فهو تروعه التعاسة والشقاء فى العالم ، فلا يغلق على نفسه الأبواب ، وإنما هو ينطلق فى الفضاء ، يطلقها صيحة مليئة بالحياة من أجل الحياة .. وهو بوعيه الصادق ، وحدسه الفني للتاريخ في تحركه الكلى يكتشف أن كل شئ موجود فإنما هو موجود من أجل شئ آخر ، أى أنه على صلة اهتمام بالأشياء والاشخاص والعالم ، ثم ليعطى صلة الاهتمام هذه بالعالم طابعا انفعاليا عاطفيا ، فتستحيل صلة الأهتمام هذه إلى صلة (هم) فمعرفته إذن بالعالم الخارجى مطبوعة بهذا الطابع الانفعالى العاطفى ، وبهذا لا ينعزل الفنان الصادق فى (الكوجيتو) الديكارتى ، وانما هو يحدد نفسه للآخرين ، لأنه داخل نسيج مجتمعى ، داخل شبكة خيوطها الآخرون ، فهو إذن مهتم بهم ، مهموم من أجلهم ومن ثم يصبح فنه - كما يقول نيدوشيفين - : «أحد تلك الاشكال التى تعكس الفكر البشرى من خلال الكينونة الاجتماعيه ؛ وان الفن كإبداع يقوم بالضبط فى إظهار الحياة كما يجب أن تكون حسب أفكارنا » .

والفن ، لما كان عملية إبداع ظهرت الى الوجود نتيجة توتر نتج عن إحالة متبادله بين الفنان ومجتمعه ، والفنان وإمكانياته ، والفنان وعمليات تعويضاته ، والفنان ووضعه داخل المجتمع ، يصبح الفن وظيفة للتعبير ، فإذا كان الفنان صادقا مع نفسه ، مغلغلا بحسٍّ تاريخى سليم ، تخطى هذا الفنان طبقته ووظف فنَّه من أجل الانسان الذى سيكون له التاريخ فليس الأمر إذن كما يقول « هيلديه زلوستر » من الجلى أن مسألة واجب الفنان حيال المجتمع مسألة رغبه أكثر منها مشكله ... كلا ... إنها مشكله قبل ان تكون رغبة ، انها مشكله فى أن يتفهم التاريخ أولا ويتوعى به ، فإذا ما استبصر بالاستشراف التاريخى عبر عن هذا الاستشراف وعن الجذور التى يقوم عليها . فهو إذن ليس مجرد نقل للواقع ، إنه لا يقوم بمهمة الرصد فحسب ، إنه يأبى إلا أن يكون مبدعا ، وبهذا ينطبق على الفنانين الواقعيين قول كامو « إنهم هم اليوم المدافعون الوحيدون عن الإنسان ، هم الأحياء الوحيدون - إنهم بجانب الحياة لا بجانب الموت ، إنهم شاهدو اللحم والدم لا شاهدو القانون إنهم شاهدو الحرية »

من هذه الإطارية العامة عن الفن الواقعى ، ومن الانطلاقة الفكرية لقراءة ديوان «قصائد من السودان» يتبين لنا أن صاحبى

الديوان جيل السيد عبد الرحمن ، وتاج السر الحسن ، يقفان بيننا دفاعا عن إنسان المستقبل ففى قصائدهم تتناثر حياة العمال والأطفال المشرّدين ، وقوى مصر والسودان التى تبحث عن نورها ... والغربة من أجل لقمة العيش ... والكاهن الذى يستنزف قوى الشعب ، وشوارع المدينة التى تلد الحركة والدمار .

والديوان بقصائده الست عشرة ، يتأرجح بين تناولين لمفهوم الأدب الواقعى ، تناول لهذا الادب من الداخل من قلب التجربة ... من شريان الحدث .. وتناول آخر من الخارج من طرطشة التجربة ، من قشرية الحدث يتساوي فى هذا الشاعران .

فإذا تناولنا شعر جيلى ، نجد انه فى قصيدة (اطفال حارة زهرة الربيع) يتناول تجربته من الداخل وتبرز التجربة إلى الوجود جزئية جزئية ، آخذه كل سماتها مشخصة كل اشخاصها وحوادثهم ، فمن الصفيحة التى تعلو الجدار :

وفوق عتمة الجدار .

صفيحة مفروشة من كومة الغبار .

تآكلت حروفها ، لكنها تضوع

(زهرة الربيع)

إلى غناء البنات يتطلعن إلى النور :

وترسل البنات من نوافذ البيوت

أشذاء أغنيات

تحن للبيوت والعبير

فى عالم بعيد

وللعريس وهو فى ثيابه يميس

ثم نجد الاطفال مشخصين من الداخل مقذوفين أمام أعيننا بلحمهم ودمهم وكل تجسيدهم :

محمد عيونه الشهدية الصفاء

تخضل بالحنان

وصابر فى وجهه استدارة الريال

واخته كالنور ياسمين

فى رجلها خلخال

وكذلك تاج إنه يبرع هو الآخر عندما يتناول التجربة من الداخل ، فهو يصور لنا غربته في العيد ، العيد في الخارج وهو بغرفته يجتر تجربته وذكرياته :

كليلة فارغة قد مضت ليلة لولا ذبال صغير .

والغرفة الغافى بها أمه مصباحها حيّ كطفل غرير

هكذا حاله فى غربته ، بينما الأطفال فى الخارج :

وشدق طفل دائر كالكرة

وتزدهى أخرى بفستانها بلونه المشجر الأخضر

ثم تبرز لنا شخصية هذه الغربة والحنين إلى الأهل :

يا عيد لما جئت تلك البلاد .

قبلتها حتى الربى والوهاد .

هل فرحت أمى بذلك المجئ

أم نغصتها ذكريات البعاد

واخوتى يا عيد هل عانقوا فرحة أضوائك عند الصباح

أم ذكرونى فبكى قلبهم لغربتى واستسلموا للنواح ؟

والقصائد النابعة من قلب الحدث تتابع فى (عبري) (الفجر فى قريه) (الكاهن) (الكوخ) ولكن تطل علينا قصائد الشاعرين أيضا مجسمة من خارج التجربة ، أو ان التجربة فيها متعقلة ، فيها شئ

من تجريد ، ونظرة من أعلى ، فترسم لنا التجربة بخطوط خارجية دون جذور باطنية تقام عليها .. يقول تاج فى (ثورة)

وكأنى والشعب فى ثورة النصر دماء تسقى الربى المقهورة .

وكأن الدماء تكتب التاريخ حرية القوى المأسورة .

وكأن الثوار قد ظلّلهم نغمة من حياة امس المريرة .

حين نادى فتى من الشعب هيا ، إن نمت بعث الحياة الكبيرة .

حين مات الجدود تحت حذاء الظلم تحت الحوافر المغرورة .

وكذلك جيلى في قصائد مثل (شوارع المدينة) (يد) (كوريا) يتناول تجاربه فيها من الخارج ففى شوارع المدينة تعجب لهذه الشوارع المخضوبة البيوت والدخان والزيوت وقوله :

ففى صعيد قريتى لا خوف لا أسوار

تُكَمَّم بالنهار

وارسل الاله فى حارتنا عيونه

فاقتطعوا الطريق ثم شيدوا الأسوار

وعذبوا الإنسان كى يمزقوا الأنوار

وقد يظن قارئ الديوان أن الشاعرين متشابهان تمام الشبه .. حقاهما يتشابهان في خصائص مضمونية وشكلية وإطارية ، إلا أن لكل منهما خصائصه المتميزة

فالشاعران يتشابهان في : إبراز التناقض الناشئ في المجتمع ، كاهن وشعب مضطهد وناظر الأرض والفلاحين ، ويتشابهان ايضا في اكثارهما من الابيات التقريرية التى ربما كانت التجارب الخارجية هى السبب فى هذه التقريرية

يضاف إلى هذا أن معظم القصائد تنتهى بالكليشيهات : الفجر والنور الذى يفيض فى نهاية معظم القصائد دون مقدمات تقتضى مثل هذا الفجر ، يتمثل هذا فى قصيدة (عزاء فى قرية) فالقمر بما يضئ إضاءة خارجية .. وكذلك تنتهى قصيدة (عيد الغريب) ببيتين مفروضين من خارج لا تقتضيهما التجربة

ويبرع الشاعران أيضا فى إبراز ملامح البيئة السودانية التى عاشاها فى طفولتهما ، كما فى قصائد (هجرة من حياتى) و(الكوخ) كذلك فى إبراز ملامح البيئة المصرية التى عاشا فيها يتشابهان ومازالا يعيشان فيها . فنجد القرية المصرية بدجاجها وساقيتها وحقولها وجوها وشخوصها ومآسيها .

وهما يستخدمان ألفاظا موحية تحمل ظلالها النفسية والارتباطية بالقصيدة هذا أيضا إلى جانب سذاجة التعبير واستمداده فى جو التجربة العام ، وكذلك تشخيص التجربة أمام المتذوق حية نابضة ، إلى جانب استخدام صفات جديدة لها دلالتها بالنسبة للتجربه مثل : تهيكل الأضواء ، الحنان الحاقد .

ولكن الشاعرين يفترقان أيضا فى صفات منها ، اننا نجد مثلا صور جيلى واضحة غاية الوضوح لا تتعب قارئها ، بينما هى عند تاج فيها شئ من الاعتامية التى تتيح لحرية التذوق أن تنفذ خلالها لتستكمل إضاءة الصورة . كما أن شعر جيلى يمتاز عن شعر تاج بالسلاسة والتسلسل وخير مثل لهذا (عبرى) .

إلا أن تاج أكثر إعاشة لتجاربه وأكثر تمثلا لها إبرازاً لحياتية الصورة ويضاف إلى هذا أنه يرسم لوحات كاملة بصورها وظلالها وأصواتها وشخوصها ومضمونها بينما شعر جيلى به قطاعات من صور .

إن ديوان قصائد من السودان ، خطوة كان لابد منها فى الشعر ، من أجل حياة أفضل للبشرية ، ولكن بالتمرس والتمثل والهضم للواقع ولتطور الذوق سيتطور شعر الشاعرين وسيفرض نفسه رغم «استاذية» كاتب المقدمة ليعبر عن حياتنا أجمل تعبير !



عبد الوهاب البياتى

الشعر يصبح أغنية

★ (١٩٥٨) ★

عندما نتصفح انتاج أى أديب نجد موقفا اجتماعيا منعكسا فى هذا الانتاج يكشف عن الموقف الايديولوجى والقوى التى يوظف لها الأديب فنه . . . سواء تم هذا بطريقة تلقائية أم بوعى مقصود . والأديب الحقيقى هو الذى يستوحى عصره الذى يعيش فيه ويتفهمه تفهما موضعيا ، ويحاول أن يستشف اتجاه التاريخ بالنسبة للعصر ، ويوظف فنه للقوى الصاعدة التى تتحرك من نقطة زمانه .

والأديب ، إذ يتفهم عصره تفهما علميا موضوعيا ، فليس معنى هذا أن يتحول انتاجه إلى نتاج فكرى يحلل ويشرح بطريقة علمية ، وانما سيحاول – إن كان اديبا حقا – أن يعكس هذا الفهم بطريقة فنية فيبرزها عن طريق البناء بالصور كما يقول بلنسكى .

إننا نتطلب الأديب اولا ، أى ذلك الذى يعرف أدواته ووسائله ، ويعرف أن يستعملها . . . وإننا نتطلب منه بعد ذلك ان يتفهم الحياة تفهما حقيقيا ، كان لابد وان يعكس ادبه ادبا انسانيا عالميا ، يعبر عن الفترة الزمنية التى يعيشها دون ان يتحول إلى داعية سياسى أو إلى خطيب منبرى .

وقد تقف العوامل الرجعية سدا امام الأديب الحقيقى تحاول ان تمنعه من الظهور وتعوقه ، محاولة بهذا ان تعوق سير التاريخ

نفسه ، لكن التاريخ يأبى إلا أن يفرض أبطاله . . . . فالتاريخ فى زحفه المحتوم يضع من يبرزون جوانبه الجديدة ويسارعون فى إبرازها ، والبياتي احد الأبطال الذين صنعهم التاريخ . . ولو لم يولد «البياتى» لكان على التاريخ أن ينجب « بياتيا » . . اى يوجد شخصا يحمل كل خصائص البياتي الحالية . . كان على التاريخ ان يوجد شاعرا يصور ليل بغداد الكئيب ، ويصور بيوتها المنفوخة البطون – بيوت أغنيائها وسياسييها المزيفين – ويصور معسكرات الاعتقال والنار والطاعون والحديد . . . ويصور بشاعة الاستعمار ، ويبرز قسوة الحياة بالنسبة للاجئين ويصور آلام افراد من الشعب خلف قضبان السجون ، ويصور فوق ذلك اصرار شعب على ان يرى النور رغم الدجى المحيط به

كان على التاريخ أن يبرز ، «بياتيا» يعبر عن كل هذا ، وقد أبرزه لنا فى شخصية عبد الوهاب البياتى : شاعر العراق .... واحد شعراء الانسانية المعاصرين .

والبياتى قد تفهم عصره خير تفهم ، ووعى كل القوى ، وتفهم الصراع المرير ، والظلم الذى تعانيه الشعوب ، والتناقض الذى ينخر فى صلب المجتمع العربى ، بين حفنة تملك الكثير ، وكثرة لا تملك حتى نفسها ولكنها رغم ذلك تتصارع وجها لوجه – رغم عدم

التكافؤ – مع النقيض الآخر ، لتحيى فجرها وأملها . . .

عبد الوهاب البياتى اذن بفهمه هذا الواقع فهما حقيقيا ، وتعبيره عنه وعدم عزل فنه عن الأحداث الجارية قد وظف قواه وفنه من أجل الشعوب المناضلة . .

وبهذا حدد أولئك الذين يغنى لهم شعرهم . . انه يغنى لكل المناضلين :

انا لا أزال هنا أغنى الشمس محترقا

أغنى لا أزال

والريح والعصفور فى بيتى ينازع والظلال

سوداء تحجب عنكمو وجهى المخضب بالدماء

وليل اسرائيل وهو يقئ حقدا وانتقام

وعاهرين ومخبرين

أنا لا أزال هنا ، اغنى الشمس ،

فى صمت وإصرار حزين

يا إخوتى المتحرقين

الى النضال .

عندما نظر لورانس واليوت وماكنيس وغيرهم من الشعراء الانكليز المعاصرين فى شعرهم يلعنون الالة ويدعون الى القضاء عليها والتحرر منها . . . ونادوا بالعودة الى الطبيعة . . عبروا عن ذلك كله فى شعر جاء حقا غاية فى الروعة الفنية . . لكنهم لو كانوا قد تفهموا الآلة تفهما موضوعيا ، لو أنهم علموا ان الآلة لم تحطم روح الانسان إلا لأن اصحاب المصانع يستنزفون دم العمال - لكانت قد تغيرت نظرتهم ، وبالتالى لكانوا قد انتجوا لنا شعرا رائعا أيضا بحكم انهم يملكون نفس الوسائل الفنية التى عبروا بها عن تشاؤمهم ويأسهم من الحياة ، ولكانوا قد بينوا خصب حياة الانسان لو نظمت على اساس من العدالة .

الفن اذن فى يد الفنان أداة خطيرة ، يمكن أن يعوق بها سير التاريخ أو يسهم فى تطويره ، كل هذا متوقف على نظرته الكلية للحياة وعلى فهمه الحقيقى للواقع .

وقد لا تكون النظرة السليمة واضحة كل الوضوح لدى الأديب فى بدء حياته ، لكنه كلما ازداد ارتباطا بالحياة ، وكلما تعمق ثقافته ، وكلما نظر الى الامور نظرا موضوعيا اقتربت نظرته من الحياة الحقيقية . . وعلى هذا نرى البياتى الذى بدا فى ديوانه

الاول ، ملائكة وشياطين ، يكتب شعرا حالما ضيق الأفق يعكس تجارب ذاتيه محدودة ، نجده كلما ازداد وعيا واحتكاكا بالناس ، وكلما تضاعف فهمه للواقع ، تحولت موضوعاته من القضايا الذاتية الى القضايا العامة ، قضايا شعبه وشعوب العالم ، وكان ان تطورت ايضا وسائله التعبيرية . . . فكان ان رأينا ديوانه « اباريق مهشمة » الثانى ، يقترب بخطى واسعة نحو الجماهير العريضة ويقترب بخطى واسعة نحو البناء بالتفعيلة الواحدة بدل البيتية فى معظم قصائد هذا الديوان محدثا مع زملائه من الشعراء العراقيين نازك الملائكة وبدر السياب وكاظم جواد وغيرهم تيارا جديدا فى الشعر سرعان ما احتذى فى كل الاقطارالعربية . . ثم تطور الامر تطورا أكثر وضوحا واكثر اشتمال واكثر عمقا ودلالة فى ديوانه الثالث « المجد للاطفال والزيتون » فإذا قضية السلام تشع فى كل كلمة من كلمات الديوان ، واذا التفعيلة الواحدة تصبح طريقة فى البناء لكل قصائد الديوان وان شذت قصيدة واحدة .

وعى البياتى مأساة شعبه العراقى الكبير . . رأى ، من جانب ، المضيعين . . العميان المتسولين والباعة المحزونين والذين يتاجرون بتلاوة الذكر الحكيم :

وبائع الخبز الحزين

يطوف فى الاسوق والعميان والمتسولون

يستأنفون على الرصيف

تلاوة الذكر الحكيم

رأى من جانب آخر ، اولئك الذين يستنزفون الآخرين :

مدينتى استباحها الغجر

مدينتى اهلكها الضجر

مدينتى ، القمر

يخاف من بيوتها المنفوخة البطون

يخاف من عيون

حاكمها الشرير

الميت الضمير

ان البياتى ثائر ضد هؤلاء الذين :

منى ومنك سيهزأون

لانهم لا يحلمون

إلا بأسمال الجنود

ومعسكرات الاعتقال

النار والطاعون والدم والحديد

وسيسخرون

من حبنا ، أختاه

من أطفالنا ، مما نريد

ويجعلون

منا طعاما للمدافع ، والسجون

ويسلخون جلودنا وسيصنعون

منها فراء للعواهر والقياصرة الصغار

لانهم - واخجلتاه -

كلاب صيد ، فى دم الاطفال

بالدم يحلمون

لقد وجد البياتى ان حياته مهددة ، كما ان حياة شعبه الفقير مهددة . . إن أمنه وأمن زوجته وأمن ولده على ، مهددة من قبل هؤلاء المستغلين الذين يتآزرون مع قوى الاستعمار . . ولذا صاغ البياتى كل اغنياته ، وهو مستعد ان يموت وان يتعرض للسجن فى

سبيل أن يبث الوعى فى نفوس الناس . . . من آجلها ، ومن أجل ولده ومن أجل شعبه تولد اغنيات البياتى . . يقول مخاطبا زوجته

واليك غنيت الضحى والليل والغد والربيع

وهتفت : ياوطنى ، لعينيها أجوع

ولعين شعبى العامل الفلاح ، منتصرا أموت

ومن ثم يفهم البياتى العلاقة بين ما هو ذاتى وما هو عام فهما صحيحا - فلا تعارض بين الاثنين وهو لا يتمسك بالواحد على حساب الآخر ، فتزيده العلاقة الخاصة ايمانا بالقضية العامة ، كما أنه داخل القضية العامة تعمق علاقاته الخاصة . . . ان البياتى يدافع عن الحياة ويشارك مع الآخرين الكفاح لجعلها حلوة :

فالشمس للاحياء

تشرق مرة فى عصرنا هذا

وتجنح للمغيب

ولما كنا سنحيا حياة واحدة ، ولن تتكرر حياتنا هذه مرة اخرى فيجب ان نفعل المستحيل لكى نحياها بعمق وفى أمان قبل ان نغور فى هوة العدم . . ولهذا جاءت اغنيات البياتى حلوة ، يصوغها من

نبض قلبه ، من نبض ابنه على ، من نبض أطفال العالم ، أطفال وارسو :

آه يا أطفال وارسو ، أغنياتى

باقة حمراء ، من أطفال شعبى

لكمو ، للأمهات

للملايين هدية

من بلادى العربية

من بلاد الشمس ، من أعماق قلبى

انها تذكار حب

لكمو أطفال وارسو . . من بلادى العربية

وتستحيل أغنيات البياتي وزملائه كلمات من نور تتردد فى الافواه :

وظلت شعاراتنا فى الطريق

وفى اغنيات

شبيبة بغداد والأمهات

ترفرف فى أمل وانتظار

ان البياتى يشارك عن طريق الكلمة هدم القديم المتعفن داعيا إلى إشراق فجر الشعوب وأصرارها على تحقيق الحياة الحلوة . . وقد عبر عن ذلك رامزا :

ليرى العالم شعبى

صامدا فى وجه أعداء الحياة

رائعا كالاغنيات

حاملا كالأرض فى أحشائه بذرة خصب

مثقلا بالورد والاثمارفى ليلة الحب

ان البياتي عامر الايمان بالحياة ، وبالفكر يغير الحياة . . بل هو يبرز هذه حتى من خلال تجربة شخص مسلول . . يقول على لسانه :

إني لاؤمن . . رغم موتى فى المساء

صديان ، فى صمت المصح بلا صديق

وبلا يد تحنو على ولارحيق –

اني لاؤمن ايها الموت العنيد

بالفكر يعمر ارضنا الذهبية الخضراء . بالفكر الجديد

ان البياتى ليتمنى ان يسود السلام العالم . وان تشيد الجنة على الأرض ، وان تتعانق القلوب . . وهو يؤمن برغم ليل بغداد الرهيب، برغم بيوتها المنفوخة البطون ان يطل القمر على مدينته ، حيث يحب صبية عمياء تحلم بالضياء . . لعله يقصد ان تطل الحرية بنورها على الشعوب . . وهو يأمل ان يجئ اليوم الذى فيه يمشى :

وأجوب الطرقات

عاشقا القت عصا الحب به فى دنيوات

كل مافيها عبير وضياءُ

وفراشات واطفال من الجنة جاؤوا

فاذا نحن تركنا المضمون الى الشكل . . فماذا نجد ؟

أول ظاهرة تلفت نظر القارئ للديوان ان صاحب الديوان أحال الشعر الى أغنية . . . لقد نزع البياتى عن الشعر بناءه الهندسى ، لقد سلخه من عاموده التقليدى . . . وجعله اغنية احس انا وانت والبسطاء انها تنبع منا . . انها قريبة الى جلدنا وروحنا . . . والذى ساعد على هذا احتفال البياتى بالموسيقى الداخلية احتفاء كبيرا مما جعل الكلمات تتلاحم وتتعانق كأنها كائنات حية .

ويعمد البياتى – بحكم فنيته – إلى البناء بالصور بدل التقرير ، ويستعين فى هذا أحيانا بالرمز ، وإن يكن الرمز أحيانا لا يجعلنا نفهم التجربة واضحة جلية ويشيع هذا فى قصائد قليلة . .

ويغرم البياتى بالتكرار ، انه يكرر أبياتا بكاملها او مقاطع بكاملها ليحدث ايقاعا معينا هادفا الى التأكيد على شئ معين بالذات ليحدث فى النفس هزة ودفعة الى الامام ، ويعمق الايقاع أكثر عندما يستخدم التلميح والكلمات الموحية بدل التصريح والكلمات المباشرة .

والبياتى يستخدم عنصر الحكاية بما نعرفه فى تراثنا الشعبى ، ويضمن هذه الحكايا بمضامين حياتية يستخدم لها التعابير الشائعة ، «والله على غرامنا شهيد» . « حكايتى يا أيها الصغار » – تمت وفى ليلتنا المقبلة القمراء أروى لكم حكاية اخرى عن «الصياد والعنقاء»

ومن الاشياء التى استحدثها البياتى فى الشعر العربى المعاصر ابراز بعض التجارب على طريقة المذكرات ، وقد اعجبنا بقصيدته « مذكرات رجل مجهول » فى ديوانه أباريق مهشمة ، وقد قام

بمحاولة أخرى فى ديوانه «المجد للاطفال والزيتون» فى قصيدة ، «مذكرات رجل مسلول» لكنها تفتقد الدقائق الخاصه فى حياة بطل القصيدة كما فى مذكرات رجل مجهول . . ومن هنا لم تجئ نابضة كل النبض . .

أدونيس

أغانى مهيار الدمشقية

★ (١٩٦٤) ★

لابد أن يبدأ الفن من قضية رفض لشئ ما .. إن الفنان ، شأنه شأن إيفان بطل رواية «الإخوة كرامازوف» ، ليس له اعتراض على الكون الموجود ، لكنه معترض على طريقة تنظيمه .. إن الفنان واقف بالمرصاد للهندسة الموجودة فى الكون .. إنه يقبل «الخلْق» لكنه يرفض « الهندسة » .. ولهذا ، فهو عادة ما يُعيد ترتيب الجزئيات ، وهو فى إعادته لهذا الترتيب يمنح الأشياء معنى جديداً هو معناه . وفى هذا المعنى الجديد يكمن تحديه هو للعالم المخلوق من قبْله .. ولا فرق فى هذا بين أديب وجودى أو فوضوى أو ذى نزعة علمية .. كل الفرق هو فرق فى الدرجة بمقدار وعيه بالقضية .. إن إليوت فى إعادته لتركيب الأشياء ، إنما يعترض على عالم العلم الحديث ، وفى بنائه الهندسى الجديد يرتدّ بنا إلى عالم العصور الوسطى .. وهذا هو البديل .. إنّ الفنان دائماً – شأنه شأن كل مفكّر – هو الدودة التى تنخر فى قلب الوجود «المعطى» لكى يجعله ينهار .. ومن الأجزاء المنهارة ، يعيد تشكيل المنزل حسب رؤياه ، يعيد ترتيب المنزل حتى يشعر أنه هو « صانع » هذا المنزل ، لا مجرد «ساكن» فيه .. لكى يشعر فى النهاية بإحساس «المبدع» مادام الوجود قد فُرض عليه ..

ثم تعمق القضية فى الفن أكثر لو أدرك الفنان أن موضوع الفن جميعه إنما هو الرفض لا التقبّل .. ومن هنا بدل أن يصبح الفنان رافضاً لشئ ما جزئى ، يصبح الفنان متلبساً قضيّة « الرفض » في عموميتها وشكلها الميتافيزيقى .. وإذا كانت القضية هكذا قد ازدادت عنده عمقاً - لأن كل فنان واقف عند حدود الرفض الجزئى ، بينما رفضه هو رفض كونى شامل - فإن المصاعب الفنية تكون فى الحقيقة قد ازدادت أمامه ، لأنه لابد أن يكون مستيقظاً واعياً لكى يعبّر عن هذه القضية العامة الميتافيزيقية ، ومن ثم يواجه على الصعيد الفنى بقضية تركيبية ، لأنها تعبير عن رفض كلّى يرتفع فوق الرفض الجزئى ..

وهكذا اجتمعت للشاعر أدونيس صاحب ديوان « أغانى مهيار الدمشقى » عمق النظرة الكونية ، والسيطرة الفنية .. إن الديوان فى الحقيقة إنما يكشف عن « تخطيط » نفتقده لدى معظم شعراء الوطن العربى الذين ينطلقون من حسّ تلقائى محض .. لقد خطط الشاعر لقضيته فكريا ، وخطط لها فنياً .. فما مدى توافق التخطيطين ؟

ليست المشكلة التى يواجهها ويعانيها بطل الديوان (يجب أن نفصل فى كل عمل بين بطل العمل الفنى وبين مؤلفه ، أى أننا يجب

أن ندرس الديوان لا أن ندرس الشـاعـر) هى قـضـيـة الظلم الاجتماعى أو الشر فى المجتمع .. إنما القضية التى يواجهها هى ظلم الوجود .. إنه مظلوم لأنه وجُد قْسراً .. أو هو يشعر بالظلم الذى وقع عليه من جرّاء أن الوجود قد فُرض عليه كما يذهب جان بول سارتر ..

لقد جاء الوجود عبثا .. لم يختره ، ولهذا أصبح الاختيار بالنسبة لأىًّ من طرفىْ القضية عبثاً :

لا ... أختارُ ولا الشيطانْ

كلاهما جدارْ

كلاهما يغلق لى عينىّ

وهذا الرفض إنما يسلمه إلى العدميّة nihilism وهى ليست عدمية أخلاقية مقصورة على رفض العمل كما عند ترجنيف بطل روايته « الآباء والأبناء » ، وإنما هى عدمية وجودية existential إن صح أن نصف العدم بالوجود .. إنها عدمية على الصعيد الفكرى .. إن بطل الديوان يكتشف أنه ميت مهما كانت نوعية اختياره ، لأنّ كلا الطرفين مرفوض :

نموت إنْ لم نخلق الآلهةْ

يا ملكوت الصخرة التائه

لكن هذه العدمية في الحقيقة – إن دقّقنا – عدمية مزّيفة فى جانب من جوانبها .. لأن الإنسان العدمى الصادق – تمشيا مع عدميته – كان يجب أن يتخذ موقف حجر فلا يتكلم .. لأنّ موقفه إنما هو رفض كل معنى ، لكنه فى التعبير لن يتخذ موقف صاحب المعنى حتى لو كانت قضيته الأساسية هى رفض كل شئ بمعنى أن صاحب المجموعة الشعرية قد عبر فى قصائده عن أنه يتخذ موقف الحجر .. فكان الأحرى لكى يتمشى منطقياً مع نفسه أن يتخذ موقف الحجر « عملياً » أيضاً .. وهذا هوالجانب الذى لم يستطع أن يدركه أصحاب الاتجاه العدمى سواء عند ديستوفسكى أو تشير نيشفسكى أوشوبنهور أو سارتر أو كامو .. إن الإنسان يريد أن يخدع نفسه ، وذلك بأن يتحدى هذا الوجود الذى فُرض عليه بدل أن يستسلم له .. إن العدمى الصادق هو الذى «لا» يعبر عن نفسه .. لكن مما يخفف هذا الزيف عن صاحب الديوان أن من المستحيل أن يوجد هذا العدمى الصادق ، وإن وجد ، فإنه سيعيش تجربته دون أن نحس به .

لقد اختار البطل العدمى عند الشاعر موقف « الثرثرة » وأعلن قضيته بجلاء أنها « أناشيد الرفض » وأصبح يتكلم ولا رأس له .. فخرجت ثرثرته فى ثقة « تتموج بين الصوارى إنه فارس الكلمات الغريبة » .. والحق يجب ، فى هذا البيت ، أن نتنبه إلى دقة ذهن أدونيس عندما جعل التحدث عن نفسه بلغة الغائب ، لأن العدمى لن يدرك أن لغته هى الخاصة لغة غريبة ، كما أن ما سيدركه هو « عبث » لغات الآخرين .. كل ما يعرفه هو أنه :

واليوم لى لغتى

ولى تخومى ولى أرضى ولى سمتى

ولى شعوبى تغذينى بحيرتها

وتستضئ بأنقاضى وأجنحتى

حدود الرجل العدمى ليست هى حدود الناس ، مهما باعد العقل البشرى من هذه الحدود:

يحلم أن ينقضَّ أن ينهارْ

كالبحر أن يستعجل الأسرارْ

مبتدئاً سماءه من آخر السماء

مأساة العدمي أنه يريد « الكل أو لا شئ » .. إنها ليست قضية ملكية فردية لأدوات ، بل هي قضية ملكية الوجود .. ولن تتم ملكية هذا الوجود إلا إذا كان هو خالق هذا الوجود بنفسه ، وما دام لم يخلق هذا الوجود ، فهنا تكمن مأساته في أنه لن يملكه .. فيحس أنه يمشي في الهاوية ، لكن له قامة الريح .. لأنه يشعر أنه أحسن من الآخرين ، لأنه هو وحده الذي أدرك هذا الوضع .. ومن ثم يرتدُّ إلى ذاته حيث « تبدأ من نفسي كل الدروب » ، وهذا المشي في دروب الذات لن يجعله يحتاج إلى أن يكتشف الكون بعد أن يعيش التجارب ، بل سيكتشفه من أول السير في درب النفس : « لأنني أبحر في عيني ، قلتَ لكم رأيت كل شْي - في الخطوة الأولى من المسافه» وهو يائس من أن يصل إلى قضية ثابتة .. لا أمل لديه في الوصول إلى ذلك الجزء الثابت الذي بحث عنه العلماء لكي يثبتوا بعد هذا حركة الكون .. إنه معلق يائس رافض .. كل ما يدريه هو أنه لا يملك إلا أن يخاطب اليأس : « أسميك أيها اليأس لكنك لا تسمُي . بعد الآن لن نفترق ولن نمشي معاً بعد الآن » .. إن اليأس عند الشاعر « هلال طالع » .. إنه فقد هدوءه ، لأنه فقد جذوره ..

إنه مقطوع الجذور .. لا صلابة تحت قدميه ولهذا « روحي بعيدة ولا ملك لى » ..

وقد يكون الشيطان لدى بعض المفكرين هو أول المفكرين ، لأنه يريد أن يطيع عن اقتناع عقلى .. إن الشاعر واقف ضد الطاعة التى بلا اقتناع عقلى .. وإذا كان نوح قد بنى سفينته لكى ينقذ البشر ، فإن الشاعر المعاصر يتساءل : ولماذا توجد السفينة أصلاً والبشر قد فقدوا طرق إنقاذهم منذ لحظة الميلاد ، بل بسبب لحظة الميلاد عينه قد فقدوا هذه الطرق .. وبدل أن يتجه الشاعر إلى سفينة تنقذه .. اتجه إلى جبل ينهار ، لأنه يجد فى انهيارالجبل تعبيراً عن إعاشة الذات لنفسها ، وتعبيراً عن فقد الذات للجذور ، وتعبيراً عن فقد الذات لطرق إنقاذها .. ولهذا يتجه إلى الحالة الهلامية التى بلا تشكيل ، أى التى بلا وجود :

آه لو أنَّا لم نزل طينة أو حجرا أو لم نزل بين بيْن

كى لا نرى العالم كى لا نرى

جحيمه مرتيْن

إن الشاعر يرفض عملية الرضاء بالأشياء ، لأنه يرى فى عملية الرضاء وقوفا عند السطح ، وإنْ كان فى التعميق شقاؤه :

في عتمة الأشياء في سرها

أحب أنْ أبقى

أحب أن أستبطن الخلقا

أحب أنْ أشرد كالظنّ

كغربة الفنّ

هذه هي رسالة الشاعر الفكرية .. أو بمعنى أدق هذه ليست رسالته .. لأنّ العدمي بلا رسالة .. إنه :

مسافر تركت وجهي على زجاج قنديلي

خريطتي أرض بلا خالقٍ

والرفض إنجيلي

وهو يعلم أنه إنما « أخلق وجهاً الرفض وأقارن بينه وبين وجهي » .. وهكذا ليس رفض الشاعر رفضاً لوطن ، رفضاً لظلم ، رفضاً لتنظيم إجتماعي معين ، رفضاً لحالة جزئية كما يظن بعض الصحفيين الأدباء الذين يقفون عند حدود السطح .. إنما هو رفض للوجود أصلا .. وهذا الرفض إنْ كان فيه هناؤه من ناحية نظراً لأنه يريحه من عبث التقبل الذي لا يطاق ، إلا أن فيه شقاءه أيضاً .. ذلك أنه فقد الصلح مع الجميع :

لمرة واحدة ، لمرةٍ أخيره

أحلم أن أسقط فى المكانْ

أعيش فى جزيرة الألوانْ

أعيش كالإنسانْ

أصالح الآلهة العمياء والآلهة البصيره

لمرة أخيره

لقد حرق الشاعر مومياء العصور .. لقد حرق هذا الإنسان شكل الإنسان المعهود .. إنَّ مهيار الدمشقى بطل الديوان مخلوق جديد .. له لغته .. حجرىّ النعاس .. مُثْقل باللغات البعيدة .. خشن ساحر كالنحاس . يحيا فى ملكوت الريح .. يملك فى أرض الأسرار .. وهنا تكمن براعة الشاعر .. إنك لو حاولت .. أن تُمسك إنسانه لتفلت .. لأنه شئ هلامى .. زئبقى .. لقد «رفض» الشاعر أن يكون مخلوقا له تكوين البشر .. فخلق إنساناً يمشى لكن لا أقدام له .. ويعيش بجسده بين الناس ، لكنه متوحّد مع نفسه .. إنه نصف شيطان ونصف بشر .. وذلك حتى يجسّد عملية الرفض المسيطرة فى القصائد .. ويجسّد هذا المخلوق الجديد أفكاره بالشكل الفنى عن طريق الصور .. إنه لا يُسمىّ الأشياء بالصفات التى نعهدها ..

وإنما يسمها بكيوف جديدة .. « لم أجد تحت غيوم الحبر نجمه » .. إنه يوجد الأشياء لا فى أماكنها الطبيعية ويزرعها فى أرض جديدة .. وفى قوله : مات إله « يهبط من جمجمة السماء » ، فإن هذه الإضافة أرقى فى العملية الفنية مما لو قال : السماء كالجمجمة .. بل إن الشاعر فى وصفه لبطله قد قال : «خشنا ساحراً كالنحاس» وهى صفات لا يمكن تلمسها فى وضوح .. وإنما نعيش عتامة الأشياء وهى هلامية ، كما يعيشها بطله الهلامى فى عتامة .

بل إن « الحجر » و« الغبار » و« الذباب » ليست رموزاً لغوية فى التكوين الشعرى فحسب ، بل هى «كيانات» بذاتها تكشف عن عمق التجربة الميتافيزيقية لقضية الرفض :

أيتّها الأم التى تسخر من حبى ومقتى

أنت فى سبعة أيام خُلقتِ

فخلقت الموج والأفق وريح الأغنيه

وأنا أيامى السبعة جرح وغرابٌ فلماذا الأحجيه

وأنا مثلك ريح وترابٌ ؟

ويعيش بطله تجربة الحجر والغبار والكلمات :

وأنا بين حقول الكلمات

فارس فوق جواد من ترابٍ

رئتيى شعرى وعيناى كتابى

ولهذا لا يُعدُّ عيده عيد الخصب كأوزوريس ، بل يصبح عيد الحجر :

مات عيد المطر

فى وجوه الشعراء

فبدلناه بعيد الحجر

إنه يريد أن يجعل من الحجر – أى السكون – جزيرة :

أمواجها مقيمة وشطها على سفر !

هذا هو الشاعر ، وهذا هو رفضه .. وهو فى خلال عملية الرفض هذه يتأكّل نفسه :

إننى كالصدفه

تحت وجهى حُفِرت مقبرتى


بحثا عن المطلق فى العمل الشعرى
★ (١٩٧٠) ★

ما الذى يا ترى يمنح العمل الفنى الخلود ؟ * هل هو التحدث عن المجتمع فى عصر كل أديب ؟ لكن المجتمع يتطور ويتبدل وتظل للعمل الفني نكهته المتجددة مع كل مجتمع مهما يتطور ويتبدل .. هل هو التحدث عن العصر ؟ لكن الزمن يسير سيالا منتقلا إلى أزمنة أخرى ويظل للعمل الفنى ثبات الاعجاب به في كل زمان . أذن فلابد أن هناك شيئا (مطلقا) يعلو على نطاق الزمان والمكان هو الذى يثير التخيل والاحساس والعقل لدى الانسان .. إن هذا (المطلق) هو تيار الكهرباء الذى يظل ساريا عبر تقلبات الإنسان .

ويبدو أن هذا (المطلق) هو الذى نسيه أدباؤنا فى وطننا العربى جريا وراء صيحة الدعوة لربط الفن بالمجتمع .. على صعيد التربية ، قد يكون لهذه الدعوة جانب من الصحة نظرا لدوران معظم الأدب قبل الخمسينات في الرومانتيكية المغرقة .. لكن على صعيد الفن كانت هذه الصيحة جناية على الادب كما هو الحادث : لأن معظم حصيلتنا طوال جيل كامل من الابداع والمبدعين اننا فقدنا الارضين : ارض الفن والواقع على السواء .. فهل استطاع هذا

---

* تجرى مناقشة الفكرة التي يحويها المقال من خلال مناقشة ثلاثة دواوين هى «قصائد» لنزار قبانى (منشورات نزار قبانى – بيروت – ١٩٧٠) و«عاشق من فلسطين» لمحمود درويش (دار الآداب – بيروت – ١٩٦٨) و«البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» لأمل دنقل (منشورات الآداب – بيروت – ١٩٦٩) وليس الهدف تقييم الشعراء أو دواوينهم الشعرية بل طرح قضية فنية حتى يتحول النقد إلى فلسفة جمالية .. فالمهم القضية المطروحة ويمكن تناول دواوين غيرها فى دراسة قادمة لتناول موضوع اخر كقضية الصورة الشعرية مثلا .

الابداع كما قد يزعم الزاعمون ان يتغلغل في نفسية القارئ العربى ويحوله حقا من انسان القدر والجهل والبدائية أم انه ما زال يركب العربة الفارهة ويعلق فيها تميمة الحظ ؟ أليس يدعو فى صحفه إلى التكنولوجيا ويستطلع فى الصحيفة نفسها طالعا كتبه أحد المحررين وهو جالس امام مكتبه ؟

وهل استطاع هذا الابداع كما قد يزعم الزاعمون أن يقيم ثورة ؟ يلاحظ أن الذي ينبث فى الوعي هو الخطب والمقالات السياسية فحسب .. ومن ثم : هل استطاع هذا الابداع كما قد يزعم الزاعمون أن يصل إلى مرتبة الادب العالمى بصرف النظر عن قيام المجلس الاعلى للآداب والفنون بترجمة بعض هذه الاعمال لاعتبارات ليس من ضمنها الادب أو قيام بعض الدول الاشتراكية بترجمة هذه الاعمال بغض النظر عن مستواها الفنى ؟

إن الصيحة التى جاءت في حقبة الخمسينات ما كان يجب ان تكون دعوة إلى ربط الفن بالمجتمع .. بل إذا كان هذا حقا يجب أن تكون دعوة لربط الفن بالمطلق ، ومن خلال هذا الهدف البعيد كانت الثورية لتغيير المجتمع والقارئ على السواء ستندس فى ثنايا الفن فى الطريق .. ذلك أن (المطلق) الذى يعبر عنه الفن ليس سوى ما

نبهنا إليه سارتر من أنه الحرية وإن ما نراه في العمل الفني إنما هو الانسان وهو يتحرر أو وهو يمارس حريته .. فعندما ندقق في مسرحية (عطيل) مثلا ، سنجد أن مأساة البطل لم تكن في أنه استمع لايحاءات ياجو الشريرة التي دفعته إلى قتل حبيبته ديدمونة ، بل إن مأساته الحقة هي أنه لم يمارس فعل الحرية ، أو هو مارس شكلا زائفا للحرية هو شكل الاندفاع الاحساسي الأهوج ، ولم يمارس الحرية الحقة المبنية على العقل والتأمل والتي كانت كفيلة بأن تنقذه من حزنه الابدي نتيجة قتله ديدمونة .. ومن هنا يمكننا أن نقول – في إطار من الفكر الهيجلي وإن يكن هيجل لم يقل هذا – إن الصراع بين الحرية الزائفة والحرية الحقيقية هو الذي يقيم تراجيديا هذه المسرحية .. ومن هنا ليس المطلق مسألة مضمون فحسب ، بل هو العامل الاساسي في بناء العمل الفني ، فهيجل يقول ان التراجيديا هي صراع بين قدرين .. وفي هذه المسرحية نجد قدر الحرية الاحساسية الفجة الذي ينتصر بتصارع مع قدر الحرية العقلية الذي ينهزم والمفروض أن يكتب له الانتصار .. ومن ثم يتولد البناء الفني الدرامي العظيم ..

إن إيفان (الأخوة كارمازوف) لم يمارس حريته المترتبة على أفكاره التجريدية بشأن موت الله ، وعندما ادخله الخادم الذي آمن

بآرائه وقتل له أباه بدلا منه حيث قتله بأفكاره ، انما أدخله فى رؤية جديدة : إنه لم يمارس سوى حرية سكونية هى حرية التنظير دون مراعاة للواقع .. ومن ثم يأتى المطلق فى الرواية تعبيراً عن الحرية .. إن مناخ الرواية روسى والشخصيات روسية والواقع الاجتماعى المعاصر لدوستويفسكى موجود بكل فساد البورجوازية واغتراب السكان فى المدن الروسية ، تلك المدن التى لم تكن شوارعها وبيوتها فحسب من حجر بل أناسها أيضا على حد قول الناقد الامريكى فيفاس - إن لم تخنى الذاكرة - .. غير أن الرواية بمطلقها انما تعلو على كل هذه الجزئيات لأن دوستويفسكى يعرف تماما أن الفن تجاوز للواقع .. وتجاوز له إلى المطلق .. الامر عينه الذى نجده حتى فى الشعر كما فى قصيدة إليوت (الارض الخراب) التى ليس الزمن العنيد هو الخيط الممتد فيها بل عجز الانسان عن الخلق والفعل المشرق بنور الحرية .. ومن هنا كان محتوى القصيدة هو المطلق لان المطلق هو الموضوع الوحيد لكل عمل فنى بما فى ذلك الشعر لأنه لا قدسية لأى نوع ادبى يجعله يتفرد ، الأمر الذى يدفع إلى تقديسه وإقامة الصنمية له باعتباره كتاب العرب الوحيد ..

فإذا كان يراد لأدبنا - وشعرنا بخاصة - أن يصبح أدبا ثوريا - كما يطالب ادونيس مثلا - فإذا الدعامة الأولى لهذا هو أن نقوم بعملية قيصرية مؤلمة : مؤلمة فى ظاهرها لكنها مفرحة فى النتيجة لصالح الإنسان فى رقعته العربية : أن نعيد انسلاخ الفن عن المجتمع ، لا كى نتقوقع ولا لكى نرتد إلى الفن للفن ، بل ليكون أكثر ثورية بتجاور الواقع المعاش وبحثه عن واقع أجمل عن طريق نشدان مطلق الحرية .. إن دوران الادب والشعر بخاصة فى فلك ربط الفن بالمجتمع لا يؤدى فحسب إلى قصور فى الادب وخدمته للانسان ككل ، بل سيؤدى أيضا إلى هبوط الافكار فى العمل الفنى وضحالتها ودورانها فى موضوعات محددة ، بل سيؤدى كذلك إلى هبوط فى الصياغة الفنية .. بل سيجعل الأدباء نسخا مكررة من الناحية الفنية يندر أن تكون لكل منهم شخصيته ، ذلك لان الفنان إذا وضع نصب عينيه موضوعه الرئيسى فى عمله الفنى هو (التعبير) عن المطلق ، فإنّه سيبذل جهودا مضنية لكى يجعل هذا المطلق (مجسدا) ، لكى يجد مطلقا (عينيا) حسب المصطلح الهيجلى ، وهو يعانق الواقع .. لكى يجعله مطلقا (معاشا) .. ومن ثم سيرغم المطلق الفنان على أن يزيد من حساسيته وأدواته الفنية حتى يأتى هذا المطلق مشبعا برائحة الجزئى ومتجاوزا اياه فى

الوقت عينه وحتى يكتسى بلحم المضمون وجدادة الشكل واصالة التكنيك وتفردية الفنان .. فعندما يريد الفنان أن يجسد مطلقه فإنه سيصطدم بثلاث دوائر : دائرة ما يجعل الفن عملا فنيا الا وهو : الصور المحسوسة لا المفاهيم واستخدامها بشكل بنائى تركيبى وبادخال المطلق فى حدث نوعى يتنامى دراميا باصطدام الاقدار بعضها ببعض ، ورصد الزمن الفنى الداخلى لنعمل دون خلطه بالزمن الخارجى .. ثم دائرة ما يجعل هذا العمل الفنى شعرا أو قصة أو رواية وهو فى الشعر الايقاع اساسا والتدفق الشعورى والغنائية غير المنفصلة عن العنصر الدرامى لكن المتميزة عنه ايضا باعتبار ان العنصر الدرامى احد شروط الدائرة الاولى.. ثم دائرة التكنيك الخاص للفنان وطرائق تعشيق خصائصه فى خصائص الدائرتين الاولى والثانية .. ذلك لأن خصائص هاتين الدائرتين خصائص مطلقة ثابته على مدى التاريخ ، اما الذى يتغير فهو طريقة الفنان فى تجسيد مطلقه فى هاتين الدائرتين ..

وحتى لا يكون كلامنا (عن) المطلق كلاما (فى) المطلق ، لنتأمل مثلا ما يفعله نزار قبانى وأمل دنقل ومحمود درويش .. إن النغمة المسيطرة فى ديوان «قصائد متوحشة» هى نغمة (تحرير) الشرق من النظر إلى المرأة على أنها متاع وان المرأة عورة وان حب

الانسـان فى المشرق العربى محتم فيه الاخفاق لأن الطريق إلى بيت المحبوبة محاط بالعساكر ، محاط بعداء النظرات التى تكره قيام علاقة حب أو صداقة بين فتى وفتاة .. ومن هنا لا يملك الا ان يهتف :

أحبينى

بعيدا عن بلاد القهر والكبت

بعيدا عن مدينتنا التى شبعت من الموت

بعيدا عن تعصبها

بعيدا عن تخشبها

احبينى بعيدا عن مدينتنا

التى من يوم ان كانت

إليها الحب لا يأتى

إليها الله لا يأتى

إن نزار ينطلق من ارض الواقع ، ارض النقص في الانسـان العربى .. بحثا عن ماذا ؟ بحثا عن تحريره من ربقة هذا النقص .. إن نزار فى قصائده التى تسير فى هذا الدرب يكتب لها شئ من

نجاح لأنها حققت الدعامة الاولى للعمل الفنى : دعامة التعبير عن المطلق ، كما حققت دعامة الشخصية المتميزة للفنان وتكنيكه الخاص .. واذا لم يكتب لها النجاح الكامل فذلك لأن المطلق لا (يتجسد) بل يظل احيانا معلقا تجريديا معبرا عنه بشكل مباشر لا من خلال تجربة يصطدم فيها قدران كما سوف نتبين بعد قليل من بعض قصائد الديوان ..

والنغمة المسيطرة فى « عاشق من فلسطين » هى بث النار في عروق العربى لاستعادة الارض الضائعة .. ان مطلق محمود درويش مطلق محدود من جهة لأنه محدود مرتبط فحسب بتحرير الارض ، لكنه يتخطى محدوديته نظرا لدفاعه عن الحرية وتجاوز الانسان لقيده .. غير ان المطلق يتجسد بشكل محدود : من جهة لأن المطلق نفسه محدود ، ولعدم بناء قصائده بناء دراميا ولأن هناك تأثيرات من شعراء اخرين وخاصه من صياغة نزار قبانى وادونيس وهى تأثيرات لم يتخلص منها الشاعر بعد ، الامر الذى لا يجعل له تفردية فنية خاصة به كاملة .. غير انه ينجح فنيا من جانب مزجه بين التجربة العامة تجربة استعادة الارض والتجربة الخاصة تجربة استعادة الحبيبة .. ومن ثم يكون هناك مستويان للتجربة على طريقة المتصوفين الذين يتحدثون عن الحب بحيث

يبدو فى وقت واحد : حبا أرضيا وحبا صوفيا ويقام جدل بينهما يكتب له بعض الخلود ..

رأيتك أمس فى الميناء

مسافرة بلا أهل بلا زاد

ركضت اليك كالايتام

أسأل حكمة الاجداد

لماذا تسحب البيارة الخضراء

إلى سجن إلى منفى إلى ميناء

وتبقى رغم رحلتها

ورغم روائح الاملاح والاشواق

تبقى دائما خضراء

واكتب فى مفكرتى

أحب البرتقال واكره الميناء

وأردف فى مفكرتى :

وقفت وكانت الدنيا عيون شتاء

وقشر البرتقال لنا وخلفى كانت الصحراء

فأذا انتقلنا إلى « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة » فإننا نفتقد عند أمل دنقل المطلق تماما وبالتالى نفتقد الدعامة الأولى للعمل الفنى .. فقد سقط الشاعر اسير دعوة ربط الفن بالمجتمع ، ومن ثم فإننا نصطدم بمحدودية أفكاره ومحدودية ثقافته ومحدودية عدم استبصاره بخصائص الفن .. وكانت النتيجة : قصيدتان فحسب هما اللتان نجتا من الغموض والضبابية ، وحتى هاتان القصيدتان اللتان اتسمتا بالوضوح نظرا لاحتوائهما على فكر إلا أنه فكر اجتماعي محدود لا مطلق فيه .. وإذا نحن نحّينا عواطفنا الخاصة ونحن نقرأ هاتين القصيدتين فإننا لن نجد سوى المباشرة ..

يظن الكثيرون أن الشاعر إذا انطلق من الفكرة فإنه سيسقط فى التجريد وسيبتعد عن طريق الشعر .. وهذه نظرة الذين يضعون الشعر في ناحية وبقية فنون الادب في ناحية أخرى ..

أليست الدراما والرواية والقصة محتوية على أفكار ؟ فلماذا يراد للشعر وحده أن يخلو من الانطلاق من الفكرة ؟ أليس خلو معظم شعرنا من فكرة مطلقة هو المسؤل عن هزال هذا الشعر ؟ وقد يقال : لكن الانطلاق من الفكرة فى العمل الشعرى سيجعله عملا

مباشرا ؟ هذه تكون اذن قضية (تجسيد) الفكرة لا قضية الا ينطلق العمل الشعرى من الفكرة .. وبطبيعة الحال نحن لا نعرف ما اذا كان الشاعر قد انطلق من الفكرة أم لا ، غير انه يمكن استنتاج هذا بشكل احتمالى بعد القراءة من قوة الشكل أو ضعفه .. فإذا كانت رحلة الشاعر يجب أن تكون من الفكرة إلى العمل الشعرى ، فإن رحلة القارئ عكسية من العمل الشعرى إلى الفكرة .. ثم تقوم رحلة الناقد فى أن يستكمل رحلة القارئ وذلك بالعودة بعد ذلك من الفكرة المستخلصة بعد القراءة إلى العمل الشعرى ليتبين كيف تجسدت وكيف اكتسى المطلق باللحم والدم وتشبع بأرض الواقع لكى يتجاوزه ..

في قصيدة نزار (قطتى الشامية) نجد ان بطلة القصيدة تصل بها ذروة الحرية إلى أنها لا تريد الحرية وتريد الوقوع أسيرة محبوبها ومن هنا تأتى الدراما : لأن القصيدة احتوت على مطلق .. احتوت على ارادة للحرية تصل إلى ذروتها فى عكسها لأن هذا العكس هو الاخر ذروة من ذرى الحرية هى ذروة الحب .. فاصطدمت الارادتان معا ومن هنا جاء العمل الفنى .. فبأى شكل تجسد هذا ؟ لقد لجأ الشاعر إلى الصور المحسوسة :

اضنانى البرد فكومنى

داخل قبضتك السحرية

خبئنى فيها اياما

أحبسنى فيها اعواما

احبسنى كالطير المرسوم

على مروحة صينية

ها هو الشاعر يعرف طريقه لتجسيد مطلقه : إنه يعرف الدائرة الاولى للعمل الفنى . يعرف من هذه الدائرة « الصور المحسوسة » لكن هذه الصور لا تتنامى بنائيا بل هى تتراص بجوار بعض لأنها صور متكررة .. وهو يعرف من هذه الدائرة التجربة الدرامية : أمرأة فى قبضة حبيبها وقمة حريتها فى دعوته اياه ألاّ يحررها .. هذا هو الانقلاب فى الموقف ، لكن التعبير عن هذا مصاحب بالمباشرة وإن كانت مليئة بالصور.. لأنه لا يكفى العمل الفنى احتواؤه على الصور ، بل يجب أن تتآزر هذه الصور بنائيا وكل صورة تصاعد إلى شئ جديد يفيد فى اضافة معنى جديد إلى الفكرة .. ومن ثم نجد المباشرة ..

خبئنى فى يدك اليمنى

خبئنى فى يدك اليسرى

لن اطلب منك الحرية

فيداك هما المنفى وهما

أروع اشكال الحرية

إن حلاوة صور الشاعر هى التى تخفف بعض الشئ من المباشرة فى التعبير عن التجربة والتى يأتى نجاحها الفنى وخاتمتها :

إدفني حيث يشاء الحب

أنا رابعة العدوية

فهنا نصل إلى ذروة درامية أخرى حيث ان عبودية رابعة فى حبّها لله أمر مفهوم ، أما ان تأتى العبودية فى حبها لشخص ارضى فهنا ما يقيم الدراما ويجعل للارادتين ان يصطدما مما يولد عملا ناجحا ..

فإذا انضافت إلى هذا الايقاعات الحلوة السهلة ورشاقة التعبير والاسلوب الخاص بالشاعر ادركنا إلى أى حد كان نجاح الشاعر

فى التعبير عن مطلقه وأن قصوره قائم فحسب فى أنه أغفل التجربة الدرامية فى تناميها وضرورية كل سطر من أسطر أبياتها وعدم رصده للزمن الفنى ..

فإذا أخذنا (رسالة من تحت الماء) نجد اصطدام وإرادة الحب بإرادة الخوف من الحب لأن الحب قد أضاعها ، وهى تريد ان تحتفظ بذاتها ومن هنا يأتى مطلق الجدلية بين الحب واللاحب ..

لو أنى أعرف ان الحب خطير جدا ما احببت

لو إنى أعرف ان البحر عميق جدا ما أبحرت

لو أنى أعرف خاتمتى ما كنت بدأت

ان الشاعر لجأ هنا إلى تجسيد مطلقه من خلال صورة الغرق ، لكن الغرق هنا غرق فى العيون الزرق .. ويعرف الشاعر كيف يرصد زمنه الفنى ، فهو قد انطلق من ان التى تتحدث انما تتحدث فى لحظة غرقها وانها قد ضاعت أصلا وأن رسالتها دون جدوى .. وهنا يتم البناء المأساوى ومن ثم لا تتم رسالتها لانها :

إنى اتنفس تحت الماء

إنى أغرق

أغرق

أغرق

ويعرف الشاعر كيف يجسد الغرق بالصور المحسوسة التى لا يضعفها سوى تعبيراته المباشرة التى تعلق على الحدث ..

حبك كالكفر فطهرنى من هذا الكفر

وكل هذا فى إطار التكنيك الخاص للشاعر والايقاعات النغمية ومن ثم نكون مع الشاعر أقرب إلى العمل الشعرى الذى يعرف ان جوهره هو تجسيده للمطلق ..

وعند محمود درويش ، نظرا لاقتصاره على المزج بين الحبيبة والوطن فإن هذا يكسب قصائده جانبا من الفن الذى يعبر عن المعنوي بالمحسوس ، ولكن ماذا وراء هذا المزج ؟ ما هو المطلق الذى يسعى إليه ؟ .. اننا لا نجد في الاغلب الا افكارا محدودة تدور فى فلك المجتمع الامر الذى اسلمه إلى أن جاءت غالبية قصائده على شكل مقاطع منفصلة.. لأن التركيز كان على هذا المزج .. والقصائد ذات المقاطع المنفصلة هى الغالبة فى الديوان ..

ويخفف عنه أن الغنائية عنده مرتفعة لأنه يعرف خصائص الشعر الذى وان احتوى على عنصر درامى إلا انه لا ينسى الغنائية باعتبارها جوهره :

وشاح المغرب الوردى فوق ضفائر الحلوة

وحبة برتقال كانت الشمس

تحاول كفها البيضاء ان تصطادها عنوة

وتصرخ بى وكل صراخها همس

أخى يا سلمى العالى أرينى الشمس بالقوة !

انه فى فلك التأثر ببعض شعراء الوطن العربى المعاصرين وخاصة نزار قباني وادونيس انما يفقد بعض ذاتيته وهى قدرته الفائقة على النغمية والعذوبة في انتقاء الصور ..

سأهديها غزالا ناعما كجناح أغنية

له أنف ككرملنا

وأقدام كأنفاس الرياح كخطو حرية

وعنق طالع كطلوع سنبلنا

من الوادى إلى القمم السماوية

سلاما يا وشاح الشمس يا منديل جنتنا

ويا قسم المحبة فى أغانينا

سلاما يا ربيعا راحلا فى الجفن يا عسلا بغصتتنا

ويا شهر التفاؤل في أمانينا

لخضرة أعين الاطفال ننسج ضوء رايتنا

وفى غمار هذه الغنائية والعذوبة الايقاعية نفتقد الدراما داخل القصيدة في أغلب الاحيان ولا نجد تصارع ارادتين او قدرين وصولاً إلى المطلق لأن الشاعر اختار موقفا وسطا .. وربما عندما تنتهى هوجة التعبير المباشر عن قضايا المجتمع سوف يرتد إلى الفن الحقيقى وسيفيد بالتالى مجتمعه اكثر من خلال تثبيت عينيه على نجمة المطلق . فإذا أخذنا (حديث خاص مع أبى موسى الاشعرى) لأمل دنقل رأينا مقطعا عن سيارة دهست شخصا وكان هناك شاهد غير أنه آثر الابتعاد .. ثم تعليق من الراوى أنه اشترك فى حربهما وخلعهما معا تتويجا لخدعة .. ثم دخوله مقهى وأن النادل شك فيه غير انه منحه القرش فتهلل وجهه .. وفى المقطع الثانى يصور عرس النيل ثم يتحدث بعد هذا عن خلع الخاتم ثم حديث عن تجربة مع مومس وانها لما قابلته فى الصباح اشاحت عنه وجهها كأنها لا تعرفه .. وفى المقطع الثالث رجل يمشى صباحا ليس معه صديق سوى سجائره وبعد هذا رؤيا عن الجوع

ثم حديث عن عيون الحبيبة ثم حديث انه سيكون جوع ... فهل مثل هذا التفكك ينبئ عن مطلق ؟ ليس هذا تفككا فنيا كتكنيك ، خاص بالشاعر .. بل هو تفكك يكشف عن لا هدفية من القصيدة لأن هذه القصيدة مثل معظم قصائد الديوان لا هدفيه لها ..

لا يوجد للقصيدة محور واحد تدور فيه .. واذا وجدت فكرة فى مقطع أو مقطعين فهى فكرة محدودة الافق تدور فى فلك المجتمع والفقر ..

وحتى القصيدة التى عنوانها « يوميات كهل صغير السن » نجدها مفككة ولا نستبين نفسية واحدة لصاحبها . وبعض مقاطع هذه القصيدة فيه بعض من الفن لأنها تخلت عن الشئ الفاجع المصطنع فى معظم القصائد وبعدت عن الضبابية التى تبين عن فقر في الفكر وابتعدت عن المغامرات الخطابية لا كتساب ارض خلال الهوجة الراهنة من ذلك..

عينا القطة تنكمشان

فيدق الجرس الخامسة صباحا

اتحسس ذقنى النابتة الطافحة بثورا وجراحا

(اسمع خطو الجارة فوق السقف

وهي تعد لساكن غرفتها الحمام اليومى)

دفء الاغطية ، خرير الصنوبر

خشخشة المذياع ، عذوبة جسدى المبهور

(والخطو المتردد فوقى ليس يكف)

لكنى فى دقة بائعة الالبان

تتوقف فى فكى فرشاة الاسنان

هنا نجد براعة اللقطة ورصد لحظتها الفنية وبناءها دراميا عن طريق سرحان البطل فى حمام الجارة المستمد من قصة يوسف ادريس (ام سيد) وانتباهه على دقة بائعة الألبان .. لكن هذه اللقطة موظفة لصالح أى مطلق ؟ لا ندرى ...

اننا فى هذه الدواوين الثلاثة نستشف قصائد نادرة عرفت ان المطلق هو دعامتها لقول فن عظيم .. وعندما نفتقد المطلق نفتقد الغنى الشعرى .. اننا نجد الشعر حقا .. اصالة تامة مع نزار ، وشبه اصالة مع محمود درويش المتأثر بنزار قبانى وادونيس ، وشبه اصالة مع أمل دنقل لاعتماده كثيرا على كامل ايوب وكمال عمار وصلاح عبد الصبور .. سنجد الشعر حقا ، لكننا لن نجد الا فى النادر العمل الشعرى الذى يستهدف المطلق الذى يغتنى به العمل الشعرى والواقع الحضارى معا على السواء !



حسن عبد الله القرشى

غزو الشعر من بُعْد

★ (١٩٨٣) ★

ها هو الشاعر * يحسن اصطياد فكرته ويُلبسها صياغة جميلة ومع هذا يخشى الاقتراب تماما من نار الشعر . . ينطلق الشاعر من الفكر وهذا ميزة الشعر الرائع كما علمنا أرسطو عندما قال إن الفكرة حتى لو كانت قديمة هي موجهة العمل الفني . . كيف للقمر أن يسطع بعد ان غزاه العلماء وبددوا شاعريته وليت مع تبّدد هذه الشاعرية تحققت السعادة للبشر على الارض

مازلت تسطع والأفلاك تنتحر

مازلت تضحك والأيام تعتكر

حتى تقرب منك العلم فى حذر

كذاك الذئب ختّال ومؤتمر

غزاك صاروخه الجبار مبتدرا

والغدر فى طبعه عاتٍ ومبتدر

سفينه حطّ من بعد الضنا سغبا

عليك مبتهجا أنيابه حُمُرٌ

ماذا أصبتم وكم عانيتموا نصبا

أغاية العصر أن يفنى به البشر

---

* ديوان (زحام الأشواق) .

لم يكفهم من كمين الحرب ما نصبوا

فى الارض والبحر حتى استُعمر القمر

مازالت الارض عامرة بالفقر ومازال الناس يلتحفون الحاجة ولهذا فان غزو القمر لم يحل لهم مشكلة

وهل عمرنا فجاج الارض قاطبة

سل الصحارى يجبك الشوك والمدر

وهل كفينا بنى الانسان حاجتهم

سل الألى فى جحيم اليأس قد قُبروا

إن الشاعر ليس ضد العلم ، لكن العلم عنده رسالة وهى رسالة قائمة على الخير للجميع :

آمنت بالعلم لكن لا أباركه

إلا اذا عبَّ منه البدو والحضر

هذا هو هدف الشاعر ومسعاه دوما : مظلة للجميع .. الخروج من الجزئى إلى الكلى وهذا ما يدركه حسن عبد الله القرشى جيدا فى ديوانه (زحام الاشواق) الصادر عام ١٩٧٢ انه يؤمن بالخروج من الانحصار فى الرغبات الذاتية حتى تتحقق طمأنينة البشر جميعا :

أريد عالمنا الارضىّ منسكبا

به الامان مدلى فوقه الثمر

يفيض بالمرح الموّار أجنحة

خضرا وأفئدة بالحب تأتزر

إذا كان هذا هو انطلاق الشاعر الفكرى وتلك رسالته الشعرية الحقة فما باله يرقب نار الشعر عن بعد ولا يخوض فيها ويحترق بها ؟

يأتى التساؤل : لماذا هذا الوقوف الخارجي الممثل فى المباشرة والتحليل والتلخيص والحكمة العامة ؟ ان الشاعر يجدد فى الأفكار لكنه لا يجدد فى التساؤل بل حتى عندما خرج الى الشعر الحر ظلت خصائص الشعر التقليدى كما هى . . ذلك انه لا ينطلق فى الصياغة من داخل تجربة زمنية معاشة وحدث ينمو وشخصية تعرض فى موقف وصراع يتنامى بحيث نستخلص من هذه التجربة فى النهاية العظة والموعظة لقد استطاع الشاعر أن (يلتقط) الفكرة ولكن يبقى (انصهار) هذه الفكرة فى أتون تجربة شعرية ..

الشاعر ليس معتزلا .. انه منصهر فى معترك الحياة .. يدرك حسن عبد الله القرشى إدراكا تاما ماساة الوطن ، مأساته ومأساة كل عربى باحتلال الارض الفلسطينية :

على وجهى ظلال الأمس كالطوفان تسحقنى

أنا الميت الذى يمشى بلانعشٍ ولا كفن

فماذا بعد هذا التوحد مع الوطن ؟ لا شئ .. يتكرر المعنى فى المقطعين التاليين لقصيدته (ينابيع الأسى) .. مرة أخرى إنه الرصد الخارجى : اسرائيل هى سبب المأساة ولكن المسألة الجوهرية هى ان هذا لم يبرز من خلال تجربة بل برز من خلال التسجيل الخارجى .. وما من تجربة .

واذا ما فقدت التجربة فُقد ديالكتيك الحدث لانه لا فعل ولا فاعلية .. ومن هنا تأتى الخاتمة الآملة بلا تبرير بينما هى كما يطالبنا أرسطو ان تاتى وفق الضرورة أو الرجحان :

لابد ستنطبق الأحجار

على جرذان الدار

لابد لأحجار الشطرنج وأشباه الخصيان

أن تجرفهم ريح الأزمان

يا وطنى العربى المطرق فوق الجرح

انهض لاتمكث مهموما

يا وطنى سوف يجئ الصبح

إن وظيفة الشاعر حقا هى بث الامل فى الانسان فالشعر هو فن تحبيب الانسان في الحياة . . والشاعر حسن عبد الله القرشى يدرك هذا تماما .. ولكن يبقي الرصد عن بعد .. فلماذا الرصد عنده عن بعد خاصة ولديه إرهاصات بإمكانية النفاذ من تجربة معاشة حية على نحو ما يصور هو :

متعبة جوهرتى فى اليم مروعة الصدفه

تلقفها الأسماك وتقذفها شفة لشفه

متعبة تمضغها الأوهام نزيفا موجوع الأصداء

متعبة عبر حماقات الأيام المنسية ..

إن الشاعر ليتساءل فى مطلع قصيدته (عطر الحب) :

ماذا يحدث لو أنا مزقنا الاستارْ

لو اشعلنا يا جوهرتى فى أحشاء الصمت وقود النار ؟

لوعدنا فى فوضى التيار غريبْى دار

ونسينا الاهل نسينا شارعنا المعروف ؟

وفتحنا فى صفحات الليل مع الاشواق سطور شروق ؟

هذا التساول الجميل ماذا ترتب عليه ؟ فجاة يُبتر التساؤل ولا يمتد إلى تجربة تغنيه ولهذا تنتهى القصيدة فجاة بتلخيص :

حبك ازلى فى قلبى ابدى لا يرهب اشباح الموت

لماذا هذا التلخيص والشاعر لديه كل قدرات التصوير ؟ :

لا تدعى دمعك ينهمرُ

قد يسقط من دمع قمرُ

لماذا هذا التلخيص والشاعر لديه كل قدرات التصوير ؟ :

أنا إن هزنى الرضا عدت روضا

يتلقاك زاهيا مطلولا

لماذا هذا التلخيص وعنده قدرات تمكنه من الانطلاق من تجربة معاشة؟ :

لا تتركنى

لا تتركنى فأنا عزلاء

إنى إمرأة وسط الأنواء

وسط الأنواء المجتاحه

أنشد مسلاة يا حبّى

والذئب يرابط يلهث فى الدرب

أو تتركنى

أبصر فى التليفيزيون رؤى بلهاء

وأحادث فى الهاتف صاحبتى نجلاء

وأعيد أكرر ما أفعل

كالقطة فى بيت مقفل

لماذا لا يتم الرصد فى بقية القصائد على هذا النحو الجميل من خلال التجربة المعاشة وجزئياتها المتنامية بشكل يعكس الانفعالات ويطور الحدث ويحدث تركيبة درامية ؟

وإذا كان هناك سمو فى الفكر يموج به الديوان فلماذا لا يتواكب مع سمو فى الصياغة الشعرية ؟ يقول الشاعر راصدا بفكر قدير :

لاتخاف الصقور ان يهن العزم

فترضى الهوىّ بعد علاها

مجدها فى الجواء ماذَادّها عنه

الخفافيش أو دنت من حماها

وكذاك الحصان مهما نبا الدهر

تسامت عن الخنا قدماها

هذا الجمال الفكرى والتعبير عن عزة النفس الانسانية ينتظر تجربته المعاشة ..

واذا كان الشاعر نفسه تنبّه الى ضرر التقيد بالماضى على نحو ما يقول :

ومن يشترى بالحاضر الحلو غابرا

وان كان احلى مغريات وأرغدا

فمن عاش فى ماضيه عاش مكبلا

بأغلاله واحتل سجنا مؤبدا

أفلا يكون جميلا التقيد بالتجربة التى هى جوهر الفن الشاعرى ماضيا وحاضرا ومستقبلا ؟



بدر شاكر السياب

جدل الشعر والأسطورة

★ (١٩٨٩) ★

الشـاعر الذى يستطيـع أن يقول باقتدار فني وتمكن من الأدوات الصياغية وتحكم فى الصور الشعرية :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبْسمان تورق الكرومْ

وترقص الأضواء كالأقمار في نَهَرْ

يرجّه المجداف وهْنًا ساعة السَّحر

كأنما تنبض فى غوريهما النجوم

مثل هذا الشاعر المتمكن ما الذى يدفعه بعد ذلك إلى أن يلجأ إلى الأسطورة تدعيما لفنه وهو ليس فى حاجة إلى التدعيم ؟

لقد وضع بدر شـاكـر السـيـاب يده على جـوهر الشـعـر ألا وهو قضية الاغتراب حيث تنفصل الذات عن ذاتها وعن الآخرين فيحدث انفصال .. يقول :

يا غربة الروح في دنيا من الحجر

والثلج والقار والفولاذ والضجر

ياغربة الروح لا شمس فأ أتلقُ

فيها ولا أفقٌ

يا غربة الروح في دنيا من الحجر

فلماذا اذن يلجأ إلى الأسطورة ؟ ولنحول التساؤل من حالة فردية إلى حالة أعم : لماذا يلجأ الشاعر المعاصر أصلا إلى الاسطورة ؟ هل ذلك عجز فني منه أن يعبر بنحو مباشر عما يريد قوله فيلجأ إلى أسطورة تساعده بحكم بنائها الفنى والدرامى وما تحويه من خيال وقدرة على التجنيح ولا معقولية فينجذب القراء إلى شعره ؟ هل يلجأ إليها الشاعر لكى يسُقْط من خلالها آراءه السياسية فتصبح مجرد شماعة يقول من خلالها ما يريده ؟ ومن ثم ينشأ سؤال جديد : هل رسالة الشاعر حينئذ هى رسالة سياسية ومرحلية ؟ فهل يلجأ الشاعر إلى الأسطورة يعيد صياغتها من جديد بمحتوى جديد فيكون دخيلا على أسطورة غيره بدل أن يخلق هو أسطورته كما كان يفعل القدماء حيث ينشئون هم الأساطير ؟ هل يلجأ الشاعر إلى الأسطورة ليطرح تصوراته من خلالها عن الكون كى يتحول إلى فيلسوف ؟ أليست لدى الشاعر المعاصر رؤية واضحة عن العالم فيلجأ إلى الأساطير ليختفي وراء أسرار يتها وعالمها السحرى إخفاءً لضعف ؟ أم أن الأسطورة بطبيعتها أدب

وشعر كما يقول الناقد الامريكى المعاصر رتيشارد تشيس ؟ ثم يبقي السؤال الاكبر كما يطرحه الناقدان المعاصران ويمسات وكلينت بروك عندما يتساءلان : «كيف يمكن لنا أن نستفيد من الأساطير إذا لم يعد الانسان المعاصر مؤمنا بالأسطورة» (النقد الادبى : تاريخ موجز ص ٧١٢)

في فلك هذه الاسئلة تطرح العلاقة بين الشعر والأسطورة بمناسبه تناول إحدى الزوايا في شعر الشاعر العراقى بدر شاكر السياب مع إضافة تساؤلين آخرين : بأى معنى فهم الاسطورة ؟ وبأى معنى فهم الاستخدام الشعرى لها ؟

لقد حدد السياب بنفسه منظوره تجاه الأسطورة .. يقول فى قصيدته (أساطير) :

أساطير من حشرجات الزمانْ

نسيج اليد الباليَهْ

زواها ظلام من الهاويَةْ

وغنّى بها ميتان

أساطير كالبيد ماج السّرابْ

عليها وشقت بقايا شهابْ

وأبصرْتَ منها بريق انتصارْ

أساطير مثل المُدى القاسياتْ

تلاوينها من دم البائسينْ

فكم اومضت فى عيون الطغاةْ

بما حملت من غبار السنينْ

يقولون وحى السماءْ

فلو يسمع الأنبياء

لما قهقهت ظلمة الهاويةْ

بأسطورة باليهْ

تجر القرونْ

على مقلتيك انتظارٌ بعيدْ

وشئ يريدْ

ظلالْ

يغمغم فى جانبيها سؤالْ

وشوق حزينْ

يريد اعتصار السرابْ

وتمزيق أسطورة الأوّلينْ

لقد فهم السياب أن الأسطورة خرافة وان محتواها من دم البائسين ويرى في عيون حبيبته رغبة في القضاء على الأسطورة .. لقد رأى أن الاسطورة سراب ولكنه رأى فيها بريق الذهب ورأى فيها السكاكين القاسيه ..

لقد فهم السياب ان الأسطورة تعبير عن شئ قديم ولّى والفيلسوف الفرنسى المعاصر جورج سورل (١٨٤٧-١٩٢٢) يرى أن الاسطورة اقدم رؤية بالمستقبل وتطرح معنى فجّا وان كان عمليا لحاضر ... وكل صراع راهن ينظر إليه على انه مقدمة للمعركة الحاسمة المقدر لها أن تحدث فى المستقبل» (عن تيودور : الأسطورة السياسية ص ١٥)

لقد رأى السياب ان الأسطورة شئ بائد ومن ثم فإن النتيجة الحتمية لهذه المقدمة أن الاسطورة لا تصلح لزماننا ومن ثَم يسقط إمكان استخدامها .. ولكن قبل أن ندخل في تفاصيل هذه القضية نلفت النظر إلى إلياد المفكر المعاصر المتخصص فى دراسة الاساطير .. يقول : « إن الطريقة الوحيدة لاستعادة الأشياء

لازدهار شبابها هي تكرار الحدث الذى أوجدها إلى الوجود الأول مرة . والأسطورة هى محاولة لاستعادة كمال البدايات ، وأن نسترد للأشياء القوة الحيوية عندما كان العالم جديدا .. وصانع الأسطورة يود العودة إلى الأصول» (عن تيو دور : ص ٦١) لقد فهم السياب أن الاسطورة خرافة ولقد جاء في (قاموس تاريخ الافكار) الذى أشرف عليه الباحث المعاصر فينر . « إن الأسطورة هى تأويل جديد للوجود» (ص٢٧٢) بل إن الفلسفة واردة فى الأسطورة .. ألم يقل أرسطو في بداية كتابه (الميتافيزيقا) « إنّ محب الأساطير هو فيلسوف بشكل ما ، والأساطير تعزف على نغم الدهشة التي هى بداية كل فلسفة» ؟ (عن المرجع السابق ص ٢٧٩) بل إن الاسطورة ليست مجرد فهم للوجود عند القدماء بل هى أيضا «تفسير لما يتخذه صانع الاسطورة علي أنه حقيقة صلبه فهى حيلة يتخذها الناس لكى يمسكوا بزمام الواقع ولهذا فليس المهم ما فيها من واقع بل ما فيها من اعتقاد على أنه حق» (تيو دور ص ١٧) بل حتى لو قيل «إن الاسطورة هي نتاج تفكير مرغوب فيه أكثر من كونها نتيجة أيه محاولة جادة لتفسير العالم الذى نعيش فيه » (المرجع السابق ص ١٧) فإنها لم تكن خرافة تماما ..ذلك أن فيها

بعدا روحيا والفيلسوف الألماني المعاصر إرنست كاسيرر (١٨٧٤-١٩٤٥) « يصّر على أن كل الاساطير بحكم تفريعاتها مهتمة ببث المقدّس فى عالم دنيوى آخر» (عن المرجع السابق ص ٣٥) بل إن للأسطورة جانبها العملى « فصانع الاسطورة لا يقصد بها أن يفهم جمهوره الرسالة التى فى عقله فحسب ؛ بل يقصد أيضا ان يجعلهم يسلكون بالطريقة نفسها» (المراجع السابق ص ٤٨) ومن ثُمّ « فإن المسألة أساسا مسألة إيمان وهنا تكمن قوتها » (المرجع السابق ص ١٥) فالطابع العملى لا النظرى المحض هو هدفها وكما يقول جورج سورل : « إن الاساطير ليست اوصافا لأشياء ، بل هى تعبير عن تصميم للعمل فغرضها هو الإثارة » (عن تيو دور ص ١٥) ويلخص الباحث المعاصر كاسيرر المسألة بقوله : «إن الاسطورة هى عرض لما هو فعلى واقعى فى إطار ما هو مثالى» (عن تيو دور ص ٦٣)

فإذا انتقلنا إلى ممارسات السياب للأساطير فى الشعر رغم إيمانه بأنها خرافة فماذا نجد ؟ لا شك أن أسطورة تموز إله الخصب هى المترددة فى عدد من قصائده .. فكيف فهمها وماذا أخذ منها وماذا ترك ؟

فى قصيدته (تموز جيكور) لا يرد اسم تموز إله الخصب نفسه بل الموجود عشتار حبيبته أو أخته أو امه .. إننا لا نجد سوي عشتار وهى تخفق بأثوابها وترف خيال الشاعر :

أعشاب من نعل يخفق كالبرق

ويرى أن قريته :

جيكور ستولد جيكور

النور سيورق والنور

جيكو ستولد من جرحى

سيفيض البيدر بالقمح

والجرن سيضحك للصبح

جميل هذا التفاؤل وهذا الأمل .. ولكن كيف ستتم ولداتهما ؟ إننا فى الأسطورة القديمة نجد كفاحا من عشتار وهى تهبط للعالم الأسفل بعد مقتل حبيبها تموز وهبوطه هو لهذا العالم السفلى .. وهى تهدد حارس بوابة هذا العالم فتقول :

« يا حارس البوابة ، افتح البوابة

افتح البوابة حتى يمكننى أن ادخل

فإذا لم تفتح البوابة حتى لا يمكنني الدخول

سوف أحطم الباب وسوف أخلع الرتاج

وانزع سنادة الباب وأمحو الابواب

وسوف أوقظ الموتى وآكل الأحياء

حتى أن الموتى سوف يزيد عددهم على الأحياء » .

في الأسطورة القديمة حركة جدلية .. كفاح .. وعندما تنجح عشتار في الهبوط للعالم السفلي يقابل هذا تغير في العالم العلوي : « يفشل كل خصب بسبب غيابها : فلا يقرب الثور البقرة ولا الحمار الأتانة ولا الرجل المرأة » ثم بكفاحها تحصل على ماء الحياة وتتمكن من استعادة حبيبها وتعود به إلى العالم العلوي ليسود الخصب والفرح ..

إن بدر شاكرالسياب ينظر إلي عشتار من جانب واحد وهو أنها باعثة الخصب مرة أخرى .. لكّن هناك بقيةً لصورة عشتار فهي أيضا ربة الحرب وفيها كل صفات الآلهة الأخرى ويجرى تصويرها وهي تمتطي أسدا وهو حيوانها المقدس وتقترن بالتنين وبجانب هذا تجرى عبادتها على أنها أيضا ربة الحب .

إن عشتار في الأسطورة القديمة شخصية مركبة وهى مزيج من الحب والحرب والخصب ومن هنا لا تتجسد على نحو كامل فى قصيدة السياب ويرتسم هيكلها الخارجى فحسب دون ما تدفق للصور .. على عكس ما نجد مثلا عند الشاعر الانجليزي جون ملتون عندما أشار إلى نهر تموز وهو يجري بلون ارجواني إلى البحر هو دم تموز الذي ينجرح كل عام ..

إن السياب البارع في الصور الشعرية عندما تأتى صورة عشتار يمسها مسّاً رغم حلاوة صوره .. يقول فى (شباك وفيقة)

أذا انشق من وجهك الاسمر

كما انشق عن عشتروت المحاره

وسارت من الرغْو فى مئزر

ففى الشاطئين اخضرار

وفىَ المرفأ المُغْلقِ

تصلى البحار

ان السياب يمس عشتار مسا رفيقا .. ففى قصيدته (مرحى غيلان) يصف إحدى المدن بقوله :

عشتارفيها دون بعْل

والموت يركض فى شوارعها ويهتف يا نيامْ

هُبُّوا فقد وُلد الظلامْ

ثم يخلط بدر شاكر السياب بين عشتار وايزيس على حد تهميشه هو للقصيدة دون تصعيد بناء الصور

وينجح السياب عندما يجعل تموز خلفية لقصيدته (اغنية فى شهر آب)

تموز الموت على الافُقِ

وتغور دماه مع الشفق

فى الكهف المعتم والظلماءْ

نقالة اسعاف سوداء

وكأن الليل قطيع نساءْ

كحل وعباءات سودٌ

الليل خباءْ

الليل نهار مسدودٌ

فلأن تموز أصبح فى الخلفية تتدفق الصور الرائعة وتتناسج فى رسم صورة حية لما يترتب على اختفائه لكننا نجد عنده احيانا

رفضا ضمنيا لتموز .. أليس هو القائل في قصيدته (مرثية الآلهة)

فتموز مثل اللاتِ والرعد ما رمى

بغير الذى تطوى عليه الأضالع

فإذا كانت اللات فى الوجدان العربى إلهة وثنية فإن ربط تموز بها يجعل القارئ في موقف معاد لتموز ولا تتقبله على أنه باعث الخصب والنماء على نحو ما عبر بصوره المتدفقة الجميلة :

صحا من نومه الطينىّ تحت عرائش العنب

صحا تموز عاد لبابل الخضراء يرعاها .

وإذا كان هناك مبرر للشاعر أن يأخذ من أساطير بلده لأنه ملتحم بها وهى جزء من وجدانه ووجدان شعبه الذى خاطبهم فى المقام الأول فلماذا يلجأ إلى أساطير الآخرين ؟ لقد لجأ إلى أسطورة يونانية عن الكلب سريروس الذى يحرسى مملكة الموت .. حقيقة إنه حاول أن يصوره فى بابل لكن يظل بلا توظيف عضوى .. يقول :

لِيَعْو سربروس في الدروبْ

فى بابل الحزينة المهدمة

يمزق الصغار بالنيوب

إننا دائما وأبدا حيث يلجأ للأسطورة نجد الصور الجميلة فى حد ذاتها فهو يصف هذا الكلب بقوله :

عيناه نيزكان فى الظلامْ

وشدقه الرهيب موجتان من مُدى

تخبّئ الردى

ويلجأ أيضا إلى أسطورة يونانية عن إيكار الذى ركب ريشا فى جناح بشمع وعندما اقترب من الشمس انصهر الشمع فسقط إيكار .. لكنه يلجأ إلى هذه الأسطورة رغم أن الجو عراقى فى قصيدته (شباك وفيقه) :

إيكار يمسّح بالشمس

ريشات النسر وينطلق

إيكار تلقفه الأفق

ورماه إلى اللج الرمس

ويلجأ إلى أسطورة زيوس لكنه لا يأخذ منها سوى صورة عابرة:

هلم فما يزال زيوس يصبغ قمة الجبل

ويلجأ إلى أساطير من الصين والملايو ولكنها كلها تتناول من الخارج .

لقد لاحظ الباحث تيو دور فى كتابه (الأسطورة السياسية) أننا فى الأسطورة بدلا من الوقائع نجد أحداث الروح ولكن عند السياب نجده قد عكس القضية : إنه يتجه إلى الأشياء وإلى الواقع وإلى الوقائع المادية .. وشتويند يقول لنا فى قاموسه عن الرموز : «ليست الأساطير مهمة ما لم تفتح الرموز أذن الإنسان على صوت العالم وصوت الكون وهى تتحدث فى القمح وكذلك فى البركان» (ص ٢٧٨) .. وإذا كان الناقد المعاصر جيوفرى هارتمان يقول : «الأدب والأسطورة كلاهما متأملان لا وسيطان يفترضان نوعا من الغياب : الطبيعة ، الحقيقة ، الخلود» (فول : قاموس المصطلحات النقدية الحديثة ص ١٢١) فربما كان هذا هو الذى حدا بالسياب إلى اللجوء إلى الأسطورة ليتحدث عن غياب الحرية والعدل فى الحقبة التي عاصرها .

وإذا كان السياب قد لجأ إلى الأسطورة يتحدث من خلالها فهل فعل هذا ليُقَنِّع كلامه فى ظل مجتمع فى عصره لم تكن تسودة الحرية ؟ لكن السياب كان قد سُجن لأنّ مواقفه الفكرية واضحة فلماذا إذن اللجوء إلى الأسطورة يرمز من خلالها ؟ بل حتى إذا أخذنا بقولة ليفى شتراوس « إن الأسطورة هى قصٌّ للأحداث بشكل درامى وهى لها معنى ظاهرى غير أن هذا المعنى ليس هو

المعنى الحق . إن الاسطورة هى عبارة شعرية لمعنى خفى (عن تيودور ص ٥٩) لكننا لا نجد هذا المعنى خفيا عند السياب لانه معنى منكشف ومكشوف

ثم إن الرمز ليس إشارة إلى شئ اخر وإلا وقعْنا فى معادلات رياضية والفيلسوف الالمانى ارنست كاسيرر يقول لنا «ان الرمز ليس جانبا من جوانب الواقع بل هو الواقع ، ففى الرمز يوجد توحد كامل بين الذات والوضوع بين الاسم والشئ » (عن ويمسات وبروك ص١٠٧)

فهل يا ترى انساق السياب إلى الاسطورة كما ينساق غيره من الشعراء المعاصرين وينجذب إليها على نحوما اوضح فولر : «يقدر النقاد الاسطورة بشكل ايجابى بسبب تلقائيتها ونزعتها الجمعية الظاهرة وهى تعبر بصفة عامه عن قدر كاف من تجربة الانسان . وما هو جاذب لهم بنفس القدر هو العمومية واللازمنية فى الاسطورة (ص ١١٩) اذن الامر ليس كما قال ريتشارد تشيس ان الاسطورة هى الشعر والشعر اسطورة ونكتفى بما يذهب اليه من ان الاسطورة هى ادب ويجب النظر اليها على انها خلق جمالى للتخيل الانسانى (عن برينستون ص ٥٣٩) ان الاسطورة لا وجود

لها موضـوعيا . وهى لا توجد إلا حيث نتجه اليها عمدا ..
والفيلسوف الالماني هيجل يقول فى كتابه (علم تجليات الروح):

« وراء ستار المظاهر لا يوجد شي يمكن رؤيته ما لم نذهب بانفسنا إلى ما وراءه وذلك حتى قد نرى أو قد يكون هناك شئ فى الوراء يمكن رؤيته»

المراجع

(١) إحسان عباس :

بدر شاكر السياب دراسة فى حياته وشعره

دار الثقافة – بيروت – ١٩٨٣

(٢) بدر شاكر السياب :

الديوان

دار العودة – بيرو ت – ١٩٧١

(3) Borklund, E.:

Cotemporary Literary Critics

St. yames press 1977

(4) Chetwynd, T.:

A Dictionary of Symbols

A Paladin Book - London- 1982

(5) Cotterell, A.:

A Dictionary of world Mythology

Oxford Un. Press- 1948

(6) Cuddon, Y. A.:

A Dictionary of literary terms

Andre Deutsch - London 1979

(7) Fowler, R. (Ed.) :

A Dictionary of Modern Critical Terms

Routledge And Kegan Paul

(8) Hooke, S. H.:

Middle Eastern Mythology

Penguin Books - London - 1963

(9) Kaster, Y.:

Mythological Dictionary

A Widenein Perigee Book N. Y. 1963

(10) Solomon, M.:

Marxism And Literature

The Harvester Press Limited

London 1979 .

(11) Tudor , H .:

Political Myth

Macmillan - London - 1972

(12) Wiener , P.(Ed.).

Dictionary of the History of Ideas

Charles Scribner's Sons - 1972



عبد الأمير معلة

جدل الشعر والكبرياء

★ (١٩٨٩) ★

حّدد الفيلسوف الألمانى فريدريك هيجل رسالة الفلاسفة بأنها الدفاع عن كرامة الانسان .. فهل هذه رسالة الفلسفة فقط أم أنها أيضا رسالة الشعراء ؟ ليس للشعر إلا هذه الرسالة ومن يفقدها يفقد ذاته ويفقد الشعر على السواء .. ولقد استطاع الشاعر العراقى عبد الرازق عبد الواحد أن يلخص هذا عندما قال : كيف يمكن أن يكتب الشعر مَنْ يفقد الكبرياء * ؟!

وها هو الشاعر عبد الأمير معلة لا يدرك رسالة الشعر هذه فحسب بل يجعل الكبرياء موضوع قصائده ويجعل من موضوع الكبرياء رسالة فى الحرب والسلام على السواء . فكيف يكون شكل الشعر إذا ما أراد الكبرياء نفسه أن يعبر عن ذاته ويصدر بيانه ؟ هنا تتخذ الطبيعة وجها يخرجها من طابعها الطبيعى المباشر لتكتسب طابعا إنسانيا .. يقول الشاعر :

يولد الآن ثانيةً ساحل السندباد

وجهه مُسْهد مولع بالعناد ..

إن الساحل هنا ليس ساحلا طبيعيا ماديا ولكنه ساحل الحلم للسندباد الذى أضاعته رحلاته وأنهكته .. وها هو فى الوضع

---

* دراسة نقدية لديوان (بيان الكبرياء) للشاعر عبد الأمير معلة الصادر عن دار الشئون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٨٨ .

المعاصر بعد أن خاض حربا شديدة آن له أن يستقر .. ومن هنا لا (يظهر) له ساحل بل (يولد) له ساحل .. يولد من المعاناة الشديدة .. ولا يولد من لحظة ضعف ذلك أن وجه السندباد يبدو مكتسيا بالعناد .. إن الطبيعة تتحول دائما عند عبد الأمير معلة من طابعها المادى الصرف إلى طبيعة إنسانية وهذه خاصيته وخاصية الشعر وخاصية الكبرياء وهو يتجسد شعرا وكل هذا في إطار ذى طابع أسطورى .. فهذا الساحل الجديد هو باب لكنه ليس بابا ماديا ولكنه باب (المراد) .. هنا يمزج الشاعر دائما المادى بالمعنوى وبهذا يحلق القارئ من عالمه المباشر إلى عالم الحلم والاشتياق والأمل والتوقع حيث أن البلاد

توشك الآن ان تطوى القفر

أن تتبدى السورة الآخرة

وتباغت أبناءها بين باب المحيط

وظهر البوادى

بفتى سندباد

بنبىٍّ ينادى

إن الحلم لا يأتى سهلا ولكنه مولود من رحم المعاناه :

والبلاد التى انقذت فى مضيق الرهان

وهكذا يواصل الشاعر دائما طريقته - طريقة الشعر الحقيقى - وهى تَشَخْصُن ما هو مادى أى إضفاء طابع روحانى إنسانى على ما هو مادى وإضفاء طابع مادى تجسيدى على ما هو معنوى :

غير أن البلاد التى رسمت شكلها بدماها

والبلاد التى أنجبت صوتها وصداها

صرخت ذات فجر فلاح

إن الأرض الجديدة التى تعمدت بالنار فى أتون الحرب آن لها أن تطيب وأن تغيب فى مدار لكن هذا المدار هو مدار القهر والمغيب ..

إن القضية فى ديوان (بيان الكبرياء) ليست قضية مضمون فحسب بل هى قضية شكل أيضا .. فالدهر لا يكون دهرا زمنيا بل دهراً (من الثكل) .. والأهرام لا تكون حجارة بل (أهرام من الأحزان) .. فإذا انتصر المقاتلون فى الحرب يمتدّ عمود لكنه عمود (الصبح) .. والمدينة التى خاضت الحرب حتى الكبرياء هى مدينة (مجرحة) .. إن الصورة ليست مجرد صورة شعرية بل هى صورة تكشف وتبين عن معنى المعاناة ..

ورمز الكبرياء هو الصقر .. وهذا الصقر لديه قدرة على التنبؤ وهو لا يكون مجرد لسان ناطق بل استبصار أيضا :

هو الصقر الذى صدقت رؤاه

فكان لنا البصيرة واللسانا

يرصد الشاعر كيف تغير الحرب من أجل الكبرياء الإنسان من محدودياته وتعطيه أبعادا جديدة :

والصبايا الصبايا

الصبايا تعلمن حمل البنادق

والرقص بين الوميض وخطف الصواعق

والحب بين تراب الخنادق

والعصف والكبرياء

هذه وردة الشعراء

وطائر الكبرياء والانتصار يطلع من (المكان) لكنه يطلع أيضا من (الزمان) :

طائرا يرمى جناحيه ويمتد على متن الرياح

طالعا من شرق بغداد

ومن باب الصباح

إنه يحمل ما هو (مادى) :

حاملا من شجر الله لنا ملحا وعيش

لكنه يحمل أيضا ما هو (روحى) زوال الظلام :

ولواء وجهه الشمس

وصاريه زوال الحلكة

إن الشاعر يعرف كيف يستعير الصفات من طابع مخصص لها إلى أشياء أخرى .. يأخذ الصهيل من الخيل ويلصقه بالنار :

والنار تصهل والمدافع تشرئب

إن المدافع تتحول من مجرد قطع حديد ويطلع وجه القائد أو وجه المقاتل أو وجه الشاعر - فكلها وجه واحد - من بين أكياس الرمال :

كالورد تنمو

ووردة العباد أنت

وردة العشاء أنت

وتلك ناصية المدينة

صوت من اسم الله يعلو

حين توجعها قصائدك الحزينه

إن النخل والنهر لا يشقان طريقهما في الهواء المادى بل فيما هو معنوى :

والنخل والنهر المغلف بالدخان

يشق باب الأسئلة

وإذا سال الدم من أجل الشهادة فذلك كى يغلق باب كل الأسئلة تأكيداً لرفع راية الكبرياء :

باق اذن

باقٍ وماضٍ انت

إنك سورة الماضى وميكال الزمان

والمدفعية صوتك العالى

وخاتمة الرهان

يلتقط الشاعر أنه مع كبرياء الانتصار وانتصار الكبرياء :

فالموت ولى ، النخل باق

والسماء لنا

وباب المملكة

وهنا يولد الهوى لكنه هوى لايعرف الحدود :

هذا الهوي يتجاوز الاسوار

والاسرار والحجب الكثيفة

يرفع الانسان الكبرياء فترفعه الكبرياء :

كلانا امتد نحو سمائه الأولى

إن عبد الامير معلة يعرف رساله الشعر ورسالة التعبير ويبقى في أشعاره القادمة أن يستكشف الكبرياء لا في ساحة القتال فحسب بل في ساحة الحياة أيضا ويستكشف بجانب استكشافه لأدواته الفنية الراقية أداتين هامتين للشعر الحقيقي : التركيب والبناء .

إشعاعات الصورة الشعرية الفكرية

★ (١٩٨٩) ★

حينما يقول الشاعر على جعفر العلاق .

حينما جاءت امرأة

جعلت من يديه آلهين

ثم استحالت بسحرهما امرأة

من لظى وحريرْ

تتلألأ مبتلة برنين الينابيع مزودة

بأنين السريرْ

هل كان الشاعر يرسم مجرد صورة شعرية جميلة ؟

هل كان يستهدف فحسب فى رسم الصورة أن يعطى لليد طابعاً إلهياً . وأن تكون المرأة مصنوعة من النار ؟

هل كان يلجأ فحسب إلى أن ينسب عمل حاسة إلى حاسة أخرى عندما أعار التلألؤ إلى الرنين فمزج البصر بالسمع ؟ ان الصورة ليست مجرد تشكيل زخر فى خارجى بل هى تستمد تشكيلها وجماليتها من امتزاج الفكر من خلالها .. فالمرأة هنا لم تعد امرأة بل مبدعة حتى أنها رفعت فتاها إلى مصاف الآلهة ثم بحركة جدلية استحالت ضعيفة فى تجربة عشقها فاختلط التلألؤ

بالينابيع بالسرير الذى اكتسب طابعاً بشرياً فأصبح له أنين .. لقد تولد الجمال من امتزاج الصورة بالفكر والناقد بلنسكى يقول لنا أن الفن (تفكير) بالصور ولولا هذا التفكير ما تكونت الصورة الشعرية ولولاه لما تولد الجمال .. ولقد جاء فى أسطورة تموز على لسان حبيبته عشتار :

يا حارس البوابة

افتح البوابة حتى يمكننى أن ادخل

فاذا لم تفتح البوابة حتى لا يمكننى الدخول

سوف أحطم الباب وسوف اخلع الرتاج

سأحطم سناد الباب وأمحو الابواب

وسوف اوقظ الموتى وآكل الاحياء

حتى أن الموتى سوف يزيد عددهم على الاحياء

انهاَ صورة مركبة يشع جمالها من انها لا تصور عشتار مجرد محبة تريد أن تنقذ حبيبها من العالم السفلى عالم الأموات فحسب بل هى أيضا مناضلة وتكشف ان الحب ليس مجرد استسلام فى الشعور بل هو حب مقاتل حتى انها ستوقظ الموتى وستأكل الاحياء حتى أن عدد الموتى سيطغى على عدد الاحياء ..

فتكون الصورة الشعرية ليس مقصوداً لذاته بل يعانق الفكرة الكامنة وراءه والإلهة عشتار ليست مجرد عاشقة خانعة وجاء حديثها مصداقاً للوحات التي ترسمها ممتطية أسداً وهى تحمل القوس والسهام .. ويقول الشاعر عنترة وهو يصف خلال المعركة حالته :

فوددت تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغرك المبتسم

إن تشكيل الصورة لا يستهدف مجرد تشبيه أجوف بأن السيوف فى لمعانها تشبه الثغر ..

لقد حول الشاعر السيوف من مجرد إداة مادية إلى ثغر ، وثغر يبتسم .. لقد انْسن الشاعر صورته وهى انسنة وظفها لصالح الفكر .. فالحرب التى يخوضها ليست حرباً مجردة بل هى حرب من أجل هذه الحبيبة التى لم ينسها وهى تحركه وتمنحه القوة وسط المعركة ليزداد اندفاعاً وصلابة فى القتال ..

واذا كان الشاعر حميد سعيد يقول فى قصيدته (تاهيتيات غوغان) :

بانتظار الرحيل إلى رجل غائب

كن يحضرن أجسادهن

ويحرقن صندلها والبخور

وفى غابها يدخل البن

فى الابنوس وورد الصبا فى الصبابة

والطيب فى الكهرمان

المفاتن فى الماس والحلمات الطرة

فى الآس يحتطبن للورد ما للورد

للأحمر الجامع بالأحمر الجامح البرتقالى

بالبرتقال للمطر المتشرد بالمطر المتشرد كالقطط الاليفة ..

إنها ليست مجرد لوحة رائعة مستوحاة من طريقة رسومات جوجان بل هو تشكيل من أجل الفكرة : هذا التمازج والتداخل والاندماج والوحدة المطلوبة بين البشر من خلال تشكيل تمازج الورد والأبنوس والكهرمان وكل هذا يؤكد أن جمال الصورة الشعرية لا يمكن ان يظهر ويتجلى إلا من خلال الفكر الذى هو بطانة الجمال والحياة .



مكانة الفكر فى الشعر

★ (١٩٨٩) ★

يقول الشاعر العراقى عبد الرزاق عبد الواحد كيف يملك ان يكتب الشعر من يفقد الكبرياء .

لقد وضع يده على جوهر الشعر انه رسالة تعبر عن الكبرياء وكبرياء الانسان عقله .. فالفكر هو الذى يلعب الدور الاساسى فى الصياغة الشعرية

ولقد سئلت احدى الفنانات البدائيات ماذا فعلت عندما رسمت فقالت : أولا انا افكر ثم ارسم خطا حول تفكيرى ..

افما آن للشعراء أن يدركوا حقيقة فنهم .. أن يفكروا اولا ثم يرسموا بالصور الشعرية خطا حول تفكيرهم ؟

ليس الشعر الحق شعورا وتجارب ذاتية وموضوعات يجرى تناولها من الخارج .. إن الفكرة هى الموجهة منذ البداية للشعر .. وانعدام الهدف الواضح لدى الشاعر يرجع إلى سطحية نظرته للعالم وعدم فهم جوهر الواقع وحركته وعدم استشراف الامل من بين ثناياه وعدم الارتفاع من الجزئى إلى الكلى الذى ليس هو جوهر الفكر الفلسفى فقط بل ايضا جوهر الابداع الشعرى .. يقول قيس بن الملوح :

اراني اذا صليت يممت نحوها

بوجهي وان كان المصلي ورائيا

وما بي اشراك ولكن حبها

كعود الشجا أعيا الطبيب المداويا

اننا نظن ان قيس بن الملوح هو ذروة من عاش تجربة الحب فعبر عن أحاسيسه الذاتية وتجربته الخاصة لكن المتأمل في البيتين السابقين يلمح الفكر خلف هذا الشعور .. انه لا يريد ان تخرجه ليلاه عن دينه فلا يخطئ في الصلاة ، فهو رصد دقيق لجوهر الحب ان يكون حبا صحيا فلا يفقده اتزانه .. وهو في بيت اخر يقول :

فيارب سوِّ الحب بيني وبينها

يكون كفافا لا عليّ ولا ليا

لقد كنا نظن ان الحب شعور لكن الشاعر يصحح هذا الخطأ بأن يبرز لنا من خلال تجربة الحب العدل الكامن في هذا الحب حتى يكون الحبيبان على قدمي المساواة فلا يكون هناك سيد ومساد .. لقد صحح الشاعر الامر من خلال الفكر ولم يحصر نفسه

فى مجرد الأحاسيس والفيلسوف الالمانى هيجل (١٧٧٠-١٨٣١) يقول ان الفن هو العقل وهو يتبدّى خلف ستائر الاحساس .. إن الإحساس هو الظاهرى فإذا ظل الشاعر حبيسا داخله لن يصبح شاعرا على الاطلاق وانما الذى يجعله كذلك هو الفكر الذى يوجهه ويلعب دوره من وراء ستائر الإحساس .. ولقد وصف هيجل هذه القضية على نحو شاعرى عندما قال ان الصورة الشعرية اشبه ببيت فوق رابية يطل بواجهته على الفن ويطل بخلفيته على الفكر ومن الجميل اننا فى التراث العربى نجد الشاعر الحق يدرك دوره الفكرى الكامن وراء ابداعه ويتلمس طرقا مختلفة حتى يبرز هذا الفكر يقول أبو نواس :

إذا التقى فى النوم طيفانا

عاد لنا الوصل كما كانا

ياقرة العينين ما بالنا

نشقى ويلتذ خيالانا

لو شئت إذا أحسنت لى فى الكرى

أتممت احسانك يقظانا

لقد حدث الاغتراب والانفصال وبالفكر يسعى الشاعر إلى قهر الاغتراب فى عمله فإذا كانت الوحدة قد تمت فى الحلم فهو يريد لها ان تتواصل فى اليقظة والحياة ..

ويقول قيس بن الملوح :

وإنى لأستغشى وما بى نعسة

لعل خيالا منك يلقى خياليا

إنه لا يتحدث عن أن الحب قد برحه فلا يستطيع النوم بل قلب الوضع انه يبحث عن النوم وهو يبرر هذا حتى يرى خيال حبيبته فى النوم فيقهر انفصاله .

وإذا أمعن الشاعر فى الصورة فهذا ايضا لانطلاقه من الفكر .. يقول الشاعر :

راحت تظللنى من الشمس

نفس اعز علىّ من نفسى

فاقول واعجبا ومن عجب

شمس تظللنى من الشمس

لقد طالبنا ارسطو منذ القدم بضرورة أن ينطلق الابداع من

الفكرة سواء كان الموضوع قديما ام كان من ابتداع الشاعر نفسه .. وافلاطون يقول ان الجمال هو السار الذى يأتى من خلال حاستى السمع والبصر وهاتان الحاستان مقترنتان بالعقل ولهذا نجد الفن كله مقترنا بهاتين الحاستين فقط .. بل ونص افلاطون على اقتران الجمال بالعقل فقال ان الجمال وحده هوالذى اعطى هذا القسط من الوضوح عند الرؤية ولذلك كان احب الاشياء

والفيلسوف الفرنسى جاك مارتيان (١٨٨٢-١٩٧٣) يقول ان العقل ليبتهج فى الجميل لأنه يجد فى الجميل نفسه ثانية : يتبين نفسه ويتصل بنور نفسه .. ولا يتأتى كل هذا الا من خلال الفكر ولهذا يقترن الشعر بالتعليل حقا انه تعليل إنسانى لا تعليل فيزيائى .. وارسطو يقول ان الفنانين اعلى مرتبة من رجال الخبرة لأنهم يطرحون العلل والاسباب .. يقول المتنبى

وضفرن الغرائر لا لحسن

ولكن خفن فى الشعر الضلالا

ان المتنبى يطرح التعليل إنّ جديلة الشعر تتم لا لكى تزداد المراة جمالا فهى جميلة أصلا ولكن حتى لا يضل شعرها وسط

الريح .. إنه امعان الفكر فى الصورة وهو إمعان جعله يقول ايضا :

لبسن الوشى لا متجملات

ولكن كى يصن به الجمالا

إن هناك خيطا دقيقا بين الشعر والفلسفة .. فى الشعر الاحساس هو المتقدم والفلسفة في الخلفية . ولهذا ليس هناك شاعر فيلسوف هناك شاعر شاعر لأن جوهر الشعر رصيده الفكر من خلال الصورة .. أليس المعرى هو الذى صور بروعة هذا وهو يتحدث عن شمعة ؟

وصفراء مثلى فى هواها جليدة

على نوب الايام والعسف والضنك

تريك ابتساما دائما وتهللاً

وصبرا على ما نالها وهى فى الهلك

فلو نطقت يوما لقالت إخالكم

تخالون أنى من حذار الردى أبكى

فلا تعجبوا من ضحكها وابتسامها

فقد تضحك العينان من كثرة الضحك .

بل قد يمعن الفكر فيخرج على حدود المنطق لكنه يظل فى منطق الشعر .. ان الكل دائما اكبر من الجزء لكن المتنبى قلب الوضع عندما قال :

فإن تفق الأنام وأنت منهم

فإنّ المسك بعض دم الغزال



جدل الشعر والحرب

★ (١٩٩٠) ★

من الغريب أن الذى حدد العلاقة الجدلية بين الشعر والحرب لم يكن من النقاد أو علماء الجمال أو المفكرين أو الفلاسفة ولكنه شاعر .. وشاعر عربى من أقدم شعراء العربية . . يقول (عنترة) :

يُخْبِرْكِ مَنْ شهد الوقيعة أننى أغشى الوغى وأعفُّ عند المْغنْمِ

ان الشاعر يخوض حربين : فى القتال يكون أول الفرسان دفاعا عن العرض والشرف والقبيلة والحبيبة ، وفى السلم يحارب النفس الأمارة بالسوء فهو عندما قاتل كان دفاعا عن القيم الروحيه لا من أجل مكسب مادى ، ومن هنا لا ينتظر مقابلا لخوضه الحرب فسواء كان هناك قتال أم لا فان الشاعر يحارب فى كل وقت إعلاء للقيم . . وحقق عنترة بهذا ما سبق لأفلاطون أن نوّه به من أن الشعراء هم أباؤنا ومعلمونا فى الحكمة .

لقد تردّد كثيرا أن هناك قصيدة حرب ، وهذا حقيقى وأمر مطلوب عندما يحدث اعتداء على الأرض والوطن والنفس . . لكن القول الذى ليس صحيحا هو أننا إذا قلنا بتعبير قصيدة الحرب لابد أن نقول ايضا بقصيدة ليست للحرب ، وهنا مكمن الخطأ : ان الشعر كله شعر محارب سواء فى وقت القتال أو فى وقت السلم ، لا فى حقبة بعينها وليس عند شعب بعينه ، فالشعر دائما وابدا

يخوض الحرب ساعة القتال على نحو صريح وساعة السلم على نحو خفى تحديدا للحياة وبثًا للمعايير الجديدة وخلقا للقيم الحقة وتجاوزاً لحدود النفس الضيقة وتوسيعاً للرؤية وتاسيساً للانسان الجديد . .

ولكن ما هى هذه الحرب التى هى جوهر الشعر ؟ وما هو هذا الشعر الذى يجعل ، جوهره الحرب ، والحرب الدائمة التى لا تتوقف لحظة واحدة ؟ وإلى ماذا يستهدف الشعر المحارب فى خاتمة الأمر ؟

الفهم الأولى يوحد ما بين الحرب والقتال لكن الحرب أوسع نطاقا من القتال .. فاذا كان هناك قتال على جبهات الحرب فان هناك حربا أخرى فى الداخل : اعداد المواطن وبث العزيمة فيه وإخراجه من حالة التكالب والمصالح الضيقة وشحذ قواه من اجل مزيد من الانتاج وحماية الجبهه الداخلية وترسيخ القيم . . ولا تكون الحرب قاصرة على الجبهه المباشرة مع العدو بل تشمل الوطن باتساعه اخراجا للإنسان من كونه فردا ليكون مواطنا ، ومن كونه مواطنا ليكون قوميا إنسانيا .. ويكون هذا قبل نشوب القتال وأثناءه وبعده .. وهذا يعطى الشاعر أسلحة فنية ترقى إلى روعة القتال

وتسمو إلى محاولة بث القيم الجديدة .. وكما يقول الدكتور محسن الموسوى فى كتابه (المرئى والمتخيل) : «وإذ توجد الأحداث الكبيرة والهزات والحروب الواسعة غالبا مختلف الظواهر الأدبية فإن هذه الظواهر لا تقترن ضرورة بوفرة انتاجات ، بقدر اقترانها بالخروج على السياقات المنطقية فى نمو الاتجاهات الابداعية وتمثلها لخبرات جديدة منبعثة عن الحدث ومثيرة لشتى الاشكالات فى الذهن الابداعى والمحيط الذوقى وينسرب هذا لا فى وقت أزمنة القتال فحسب بل فى وقت السلم أيضا ترسيخا للقيم الجديدة التى هى رسالة الشعراء».

ويوضح الباحث المعاصر إفينيرى فى كتابة (فكرة الدولة الحديثة عند هيجل) مفهوم الحرب عند الفيلسوف الألمانى ، فهى اللحظة التى تهز البشر من انشغالهم المسطح بمصالحهم الضيقة المحدودة ، وهى أيضا تجاوز القيم المادية ، وهى أيضا قدرة الفرد على تجاوز المصالح المدنية المحدودة وتضامنه مع رفاقه المواطنين من أجل مسعى مشترك . ويزيد هذه الفكرة شرحا عند هيجل الباحث تيو دور روب فى دراسة عن الحرب والنزعة العسكرية فى (قاموس تاريخ الأفكار) إن فكرة الحرب الحديثة عند هيجل تقتلع الأنانية ولا تفضى بالأفراد الى كراهية الأفراد وتركز على

الشعور المهيمن بقيمة التنظيم بما أدى بهيجل الى أن يخلص إلى أن التفاعل الحيوى بين كل الكيان السياسى هو مصدر الخير .

يلمح هيجل خلف الحرب (التضامن) ، ومن هنا يقول فى (الكتابات السياسية) : «فى الحرب فإنّ قوة ترابط الجميع فى كُلٍّ تكون واضحة» . وكما يوضح أفينيرى : «إن الحرب تجذب المواطنين معا ، تهدم الجدران التى خلقتها المصالح المهترّئة الذاتية» . ويقول هيجل فى كتابه (فلسفة الحق) : «الحرب هى حالة الأمور التى تتناول عبث الاهتمامات والمصالح المؤقتة وهذا هو ما يجعل منها اللحظة التى فيها تحصل مثالية ما هو جزئى حقّا وتتحقق . ان الحرب هى الدلالة الكبرى التى عن طريق الذين يخوضون غمارها يتم الحفاظ على الصحه الخلقية للشعوب بهزّ ماهو متهدئٍ ثابت متناهٍ تماما ، بمثل أن هبوب الرياح يحفظ البحر من الأسَن الذى هو نتيجه الهدوء الذى طال» .

ويذهب هيجل إلى أن الحرب بين دولتين هى حرب بين حقين ، لكن انتصار دولة منهما يعنى اثبات زيف حق الدولة المنهزمة .. يقول فى (الكتابات السياسية) : «إن الحرب تجعل الحقين غير متساويين ، ومن هنا فإن حقاً منهما ينهار ، مُفسْحاً الطريق للحق

الآخر» .. وفى دراسة هيجل عن (الدستور الألمانى) يقول : «يحدث بالطبع أن دولة تقوم الحرب ضدها ولا يجرى الاعتراف بها ؛ ولكن فى الواقع يجرى الاعتراف بها حقا من واقعة كون الحرب قد شُنَّت ضدها، وهنا يحدث الاعتراف بها كاملا عندما يتم السلام معها» ..

إن التمركز إذن والذى يبرز فى فلسفة الحرب إنما هو فى فكرة (التضامن) والكشف عن معدن الرجال وقدرتهم على التجاوز وإظهار الشجاعة . وهيجل نفسه يضرب مثلا . ففى الحرب تمكن خمسمائة تحت قيادة كليف من قتل ٢٠ ألف لم يكونوا جبناء لكن كان ينقصهم مزاج العمل فى ترابط مع الآخرين .

ومن هنا لم يجعل هيجل الشجاعة ملمحاً سيكولوجيا ذاتيا بل جعلها لحظة التوحّد مع الجماعة .. وفى الحرب يُختبر الرجال فى مقدار تضامنهم ومن هنا نفهم قول الفيلسوف الألمانى المعاصر مارتن هيدجر : « كل مَنْ هو عظيم لا يكون عظيماً إلا بعد وقوفه فى العاصفة» ويخلص الى أنّ «من لا يتحمل الصراع يظل فى الأسفل» .

فإذا أريد للتضامن الذى يظهر ساعة القتال أن يظل فى وقت السلم يحب أن يقترن هذا بالحرب .. الحرب ضد المصالح الأنانية

والبحث عن مجرد موقع فى السلم الاجتماعى بدل السلم العقائدى القومى .. ومن ثم فان العمل مقترن بالحرب ومن هنا نفهم قول الفيلسوف الألمانى نيتشة : «لا أنصحكم بأن تعملوا بل أن تحاربوا ، وأن تنتصروا ، فليكن عملكم قتالا وليكن سلامكم نصرا» .. إن الحرب هنا بمعنى تجديد الحياة والإعلان من شأن الحياة هو الأساس من هنا قال في كتابه (هكذا تكلم زرادشت) . «أنتم تقولون إن القضية المقدسة تبرر حتى الحرب وأنا أقول إن الحرب المقدسة تبررالقضية» بمعنى ان الحرب على الفردية والسطحية والتجزيئية والدونية هى الأساس فإذا جاءت قضية مقدسة للدفاع عنها تكون الحرب قد هيّأت لكسبها . وهيجل يقول : ليست الحرب هى الدالة على صحة الدولة بل (فى) الحرب توضع صحة الدولة موضع الاختبار .

وإذا كان فيلسوف اليونان هرقليطس يقول إن الحرب هى أب الجميع وسيد الجميع فذلك بمعنى المحاربة من أجل تحقيق التضامن وإحداث التناغم من وسط الشقاق والارتفاع على المصالح الوقتية والحسية ، إنها حرب ضد تشيؤ الإنسان ومن أجل قهر كل اغتراب .

فاذا كان هذا هو مفهوم الحرب فإننا نسأل الآن : ما هى حقيقة الشعر التى تجعله دوما شعرا محاربا ؟ لنلجأ إلى الطريقة الأرسطية التي نص عليها فى كتابه (فن الشعر) ألا وهى الرجوع إلى المبادئ الأولى وفق طبيعة الأشياء .. إن المفترض فى الشعر الايقاع والقافية والموسيقى ، ومن ثم فإنّ الجوهر فى الشعر هو رسالته .. ويقول أرسطو إن الشعر هو تصوير الناس فى حالة (فعل) ، والفعل هو الذى يكشف معادن الناس ويخرجهم – إن أرادوا وفهموا رسالتهم الانسانية – من تشيؤهم وغرقهم فى عالم الأشياء والمصالح الضيقة إلى قهر الاغتراب وإبراز التضامن الانسانى وبث القيم الجديدة الانسانية إن الشعر ليس مجرد نوع آدبى بل هو اسلوب فى الحياة ، وهو محاولة لإيجاد الانسان الذى يحيا بشاعرية على الأرض . وهيدجر يقول فى كتابه (الشعر واللغة والفكر) : «عندما يظهر ما هو شاعرى للضوء يكون الانسان قد سكن بإنسانية على هذه الارض» وجاء فى كتاب (هيدجر راعى الوجود) : «حتى تتحقق الشاعرية لابد من أن تتحقق سكنى الإنسان على الارض .ان على الشعر أن يقيم سكنا للانسان ليس فيه اغتراب بحيث يصبح بيت اطمئنانه» .

إن جـوهر الشـعـر هو ان يعّد الانسـان للسـيـر على الصـراط المستقيم بعد ان انحرف عنه . وعلى حد قول الكسندر إليوت فى كتابه (آفـاق الفن . ترجمة جبرا إبراهيم جبرا) يجب العودة الى صراط الجمال ومن ينحرف عنه يمرض . إذن الشعر يطرح معيارا جديدا للحياة وهذا المعيار نابع من داخله فجوهر الشعر هو إقامة المعيار وهيدجر يقول «إن الشاعر الذى يسمى الاشياء بما تعنيه يجعل الانسان يدرك لأول مرة فى تاريخه وضعه فى العالم وارتباطه بالأشياء التى حوله ولهذا يؤسس من خلال وسيط الكلمات المنتقاة بعناية الأساس والمدى والمعايير الانسانية» .. يقول أيضا : «كتابة الشـعر هى اتخاذ معيارية يتلقى الانسان أولا المعيار الخاص باتسـاع وجوده» بل ينص على ان الشـعـر لا يتحقق إلا بتحقق المعيار فيقول : «الشاعر لا يضع الشعر الا عندما يتخذ المعيار» ولن يتم هذا إلا إذا أحللنا امتلاك الانسان للاشيـاء بدل امتلاك الاشياء للانسان ولتوضيح الأمر نضرب أمثلة من شعر المتنبى .. يقول :

ولا تنفع الخيل الكرام ولا القنا ... إذا لم يكن فوق الكرام كرام

إنه يذهب الى أنه فى القتال لن تجدى الخيول نفعا اذا لم يكن الـراكبـون فـوقـهـا أناس بمـعنى الإنسـانيـة قـادرون على خـوض الحرب .. لقد اقام المعيار .. ويقول :

فموْتى فى الوغى عيشى لأنى رأيت العيش فى أرب النفوس

لقد جعل المـعيار كرامة الحياة وعزتها .. لقد اقام المعيار .. ويقول :

أمـاتكُمُ من قـبل موتكُمُ الجـهلُ وجـرّكمُ مـن خفّةٍ بكمُ النّمْلُ

لقـد تشـيـأ الانسـان فى عـصـر كـافـور حـتى أن أدنى الحـشـرات يمكن أن تسحبه لقد حارب المتنبى بالشعر ليقيم المعيار الحقيقى للإنسان ..

فإذا كـان الشعر كله حرْبـا لإقامة المعيار وتأسيس الإنسان سـواء فى سـاعـات القـتـال أو فى سـاعـات السـلام فكيف فـهم الشـعراء هذه الرسالة الشـعرية المقاتلة المقيمة للمـعيار حتى يكون على جـبـينهـم عـلامـة من عـلامـات الحـرب على نحـو مـا وصف المتنبى ؟ :

وكل فتى للحرب فوق جبينه من الضرب سطر بالأسّنة معجم

لنأخذ عدداً من الشعراء المعاصرين وكيف تمكنوا باقتدار من فهم رسالة الشعر فى زمن القتال والعدوان : يقول الشاعر ياسين طه حافظ واصفا الاسير :

يداه على الرأس

الوجه

فى الغيب

وعيناه لا للنظر

وحين استقروا

وفوق الرؤوس البنادق

تلفّت

حرّك رجليْه

ومرّ بأصبعه فى التراب

استقرّ على كسرة من حجرْ

وحاول ان يتكلم

ألقى إلى جاره

لفظة

ولاحت على وجهه بسمة

ما يزال بَشَرْ

لقد أقام الشاعر المعيار : حتى الأسير وهو في الأسر ، في أرض الغربة ، في يد العدو ، لن يستطعوا ان ينزعوا منه انتماءه للإنسانية ، ومن ثمّ حتى في الأسر حمل إلي روحه أرضه ووطنه فتبسم الوجه معلنا أنه مازال من ضمن البشر .. قد يكون الأسر قد غيرّ من وظائف أعضائه فلم تعد عيناه مخلوقتين للنظر لكن الآسر لم يستطع أن يغيّر من روحه .. الشاعر لم يخطب ولم يصرخ ولم تكن له نبرة عالية لأنه أدرك جوهر الشعر : الحرب وإقامة المعيار : ان القُوَى الروحية لا يمكن ان تخضع للاسر .. وعلى حدّ ما قاله الدكتور على جعفر العلاق في كتابه النقدى الجمالى المفعم بالفكر والمعايشة الداخلية (دماء القصيدة الحديثة) : « إن أعضاء جسده غائبة عن أداء فاعليتها وكأنها موضوعة لغيرما خُلقت له من وظائف جسدية أو فكرية أو نفسية . . والصلة بالأرض تظل بالنسبة للأسير جوهره .. لقد انتزعه الأعداء من الأرض التى كان يدافع عنها وهو يحل الآن في أرض يريد ان يزيد من إحساسه بها بما فيها من قسوة وعراء وتوحش من أجل الانفلات من إسارها الباطش .. ان الاسير في حركته .. انما يتحرك داخل نفسه بحثا عن جوهرها الصلب القاسي ليتجاوز الهشاشة والضعف بحثا عن مرتكز رصين واثق يطمئن اليه ليتغلب على ما في داخله من تصدّع وسكون»

والشاعر عبد الرازق عبد الواحد فى ديوانه (هو الذى رأى) يقيم المعيار الجديد فى الحرب إننا لا نلد لكى يفرح الآباء بأولادهم ولكنا نلد من اجل قيمةآخرى ومعيار آخر : تخصيب الأرض :

أولادنا خصب كل الارض من دمهم   لسنا نباهى ولكن هكذا نلدُ

ويقول عن قتل الأعداء للتلاميذ فى مدرسة :

لا تقل ان اهليهم بهم ثُكلوا   بهم مدى عمره التاريخ يحتفلُ

وبعد خمسين عاما نصف أهلهمو   سيرحلون وهم باقون ما رحلوا

لا لا تقل ابدا أعمارهمْ قُطعتْ   أعمارهم بأريج الطلع تتصل

إن الأطفال الابرياء الشهداء هم الباقون أما الراحلون فنحن .. هكذا تعاد إقامة المعيار الجديد تصحيحا لمسار خاطئ .. هذه رسالة الشاعر الحقيقية فهمها الشاعر بعمق وهذه حربه ضد معيار غير سوى .. لقد فهمها الشاعر بعمق فهم المتنبى لها :

إذا ترحّلْت عن قوم وقد قدروا   أنْ لا تفارقهم فالراحلون هُمُ

هكذا يقهر الشاعر القيمة السائدة المهترئة تأسيسا لقيمة جديدة جميلة ..

والشاعر حميد سعيد فى ديوانه (مملكة عبد الله) يرصد كيف تغير الحرب الإنسان فتصقله وتقهره وتحوله من مجرد جسد إلى روح جديدة :

ينهض عباس يودّع والده والجيران

يغيب طويلا

ثم يعود لقريته علما

تاريخا وطناً باقة ريحانْ

إنه يركز على الفعل جوهر الشعر وكيف أن فعل القتال غير الإنسان وحوله من مجرد جسم وروح الى تاريخ ووطن ناشراً أرج الحرية .. ويتحول الوطن على يديه من مجرد أرض ثابتة الى كيان متحرك مع الجنود :

وطن يسير مع البنادق فى الخنادق

والشاعر حميد سعيد فى (معلقة البصرة) يرسم صورة امرأة تعلو على أى انهزام فى جو أسطورى :

أرأيتم وفيقة

ها هى تجمع اطرافها من شظايا القنابل

تنهض .. تقترب الآن

تبحث عن مقعد فارغ

جلست ياوفيقة . جئناك بالحب والخجل المر

فاعتذرى دوننا .. واعْذرينا

ربماً آخّرتنا وساوسنا

ربما منعتنا قبائلنا

فاسمعى ما نقول ولا تحرجينا

ياوفيقة يقترحون عليك اللجوء إلى مدن

لا كرامة للحب فيها

ويقترحون عليك الهزيمه

لا تعجبى

فلكل امرئ ما تعوّد من دهره

ولكل دم لغة

فى حدود الأباطيل نافذة جدٌّ ضيقةٍ قد يطلون منها .

هذا هو احتجاجه على هؤلاء المتخاذلين .. إنه ضد هذه النوافذ الضيقة نوافذ الاستسلام وهو يحل محلها قيمة جديدة :

وتطلينّ من فضة الماء

هذا الفضاء

وطن للقصائد

لاموسم للبكاءْ

ينحنى الشعراء وتنأى القصيدة عن خوفها

والفضاء

ضيق

ضيق ،

فافتحى أفقاً فى الفضاءْ

كل ذرة رملٍ . بلادٌ مباركة

وحدود مقاتلة

إن البصرة لا تصبح ميدان معركة فحسب بل أفقا لفضاء ، أفقا للكبرياء .. وكل ذرة رمل فيها تقاتل وتنصهر الارض والمقاتلون فى ملحمة واحدة تاكيداً لقيم جديدة :

حاولوا الليلة أن تنظروا فى دواوينكم

فهْى مهجورةٌ

والقصائد عابثة

والبحور

ورق ميت وفراغْ

أما الشاعر سامى مهدى فهو بتكثيفه الشديد وبلورته المحكمة يرصد فى قصيدته (المصارع والثور) فى ديوانه (أوراق الزوال) التحول فى القيم .. إن القتيل اذا كان مظلوما فإنه مع آخر رمق له لن يترك القاتل أبدا .. وهو بالثور والمصارع يرمز للحرب بشكل موح أخاذ منددا بالقاتل :

كان يزهو بقامته

وقيافته

وهو يرنو إليه

فلقد أكثر الطعن

واهتاج

والمقت لذة القتل فى مقلتيه

كان يبدو عليه

أنه آخر الشوط

فالحشد أمتعه العرض

والقاتل المتبجح مبتهج

والقتيل ترنح والدم ينزف من رقبته

فجأة صرخ الحشد من دهشة

والقتيل تَفلّت

واقْتصَّ

والقاتل المزدهى كان يهوى

ويسقط خنجره

ثم منديله

من يديه

ويلتقط الشاعر أمجد سعيد فى قصيدته (أغنيته لشهيد) كيف أن الاحياء لا يعلمون الجنود فن الاشتشهاد بل الشهيد هو الذى يعلم الأحياء أسرار الكون والأرض والنهر تصحيحا لمفهوم فى القيمة خاطئ :

أقدم نفسى

ابنا ورفيقا

هل تقبلنى

أن أتعلم منك

قراءة كف النخل

وتاريخ الاعشاب البحريه

أن أتعلم

منك رموز الأنهار

وأسماء الافلاك

تقدم

يا سيد

وارفع ألوية الرفض

عاصفةٌ تنمو فى رحم الاشجارْ

فأينما توجهنا إلى الشعراء الذين يعرفون رسالتهم تتفجر القيم من خلال القصائد التى تتناول القتال أحد أوجه الحرب . . لم يكتبوها بمواد بل بدمهم ونيتشه يقول : «إننى لا احب إلا ما يكتبه الإنسان بدمه . اكتبوا بالدم وسوف تجدون أن هذا الدم هو الروح» وقال ايضا : «ان من يكتب بالدم الحكمة والأمثال لا يجب أن يقرأه الناس بل يجب إن يتعلموه بالقلب» .. لقد ارتفعوا إلى ذرى عالية ونيتشه يقول : « فى الجبال إن أقصر الطرق هى من القمة إلى

القمة ولكن من أجل ذلك الطريق يجب ان تكون لكم سيقان طويلة . إن الحكمة والأمثال يجب أن تكون قمما ، والذين يُوَجَّهُ إليهم الحديث يجب أن يكونوا كباراً وطوالاً »

والآن كيف يصبح الشعر محاربا خارج جبهة القتال ؟ يقول الشاعر العربى (نصيب) :

وقولا لها : يا أمّ عثمان خلتى اسلْمٌ لنا فى حبّنا انت أم حربُ ؟

يكشف هذا التساؤل أن الحب من المفروض فيه أن يحقق السلام والامن والوداعة للمحب ، فإذا كان الحب سيحقق الحرب والعداوة والخصام فإنه لن يكون حبا حقيقيا .. ان التساؤل نفسه يحمل فى أعماقه بُعْد حرب واحتجاج أن يعمل الحب ضد الحب ..

فإذا اخذنا شريحة واحدة من الابداع الشعرى ولتكن شريحة (الحب) واذا قصرنا النظر على شعراء العربية القدماء فاننا سنكتشف هذه الحرب الابدية التى يشنها الشعراء لاقامة المعيار ، وهو معيار جديد مغاير تواضع عليه الناس ، يقول الشاعر العربى القديم :

على ان قرب الدار ليس بنافع إذا كان من تهواه ليس بذى وُدٍّ

لقد كان الناس يظنون أن المهم فى الحب قرب الديار بين الحبيبين ولكن اذا افتُقد الود والوصل لن ينفع قرب المكان .. والشاعر لهذا يعلن الحرب على أن يكون القرب المكاني هو المعيار على الحب فالمعيار الحقيقي هو قرب الوصل والوصال ومن هنا فان البعاد أيضا ليس مكانا ماديا بل البعاد هو الجفاء ، هو البعاد الروحى يقول ابوبكر بن داود :

وليس غريباً مَنْ تناءت داره ولكن من يجفو فذاك غريب

وإذا كانت الأذن قد خُلقت للسمع فان الشاعر يري أن السمع فى الحب لايتم من خلال الاذن :

وما تبصر العينان فى موضع الهوى ولاتسمع الاذنان إلاّ من القلْبِ

والكثيرون يظنون أن الوطن مجرد مكان ، ولكنه مكان تتوافر فيه الكرامة والعزة ومن هنا حارب المتنبى لكى يغير القيمة السائدة والفكرة السارية :

وما بلد الإنسان غير الموافق ولا أهله الأدنون غير الأصادق

ويرى المحبون أن الجوهرى فى الحب هو إحساسهم ، ولكن قيس بن الملوح يكافح ويقاتل من أجل أن يكشف ان الجوهرى ليس الاحساس بل العدل الكامن وراء الاحساس :

فياربُّ سَوّ الحب بينى وبينها   يكون كفافاً لا علىّ ولاليا

لقد أحلّ قيمة (العدل) محل قيمة (الاحساس) .. بل لقد بلغ الأمر بقيس أنه يبين أحيانا كذبه فى شعوره بالحب لانه يرتكب افعالا تضاد الحب ومن ثم أراد أن يحارب تصحيحا للمسار وإقامة معيار جديد :

لقد هَتَفتْ فى جنح ليْلٍ حمامةٌ   على فننٍ تدعو وإنىً لنائمُ

فقلت اعتذارا عند ذاك وإننى   لنفْسىَ مما قد رايْتُ للائمُ

أأزعم انى عاشق نو صبابةٍ   بليْلى ولا ابكى وتبكى البهائم؟!

كذبت وبيت الله لو كنت عاشقاً   لما سبقتنى بالبكاء الحمائم

وقد يظن فى الحب أن يظل كل محب فردا منفصلا ، ولكن الشاعر يصحح المسار ويغير النظرة فيصبح كل محب هو عين حبيبه :

كلانا ناظرٌ قمرا ولكن   رايْتُ بعينها ورأتْ بعينى

والناس يظنون أن الجن والسحر هما اللذان يؤثران فى المحب ويخرجانه عن حياته السوية ، ولكن الشاعر يحارب هذه النظرة ويحل محلها نظرة مغايرة ، يقيم معيارا جديدا :

وجاؤوا اليه بالتعاويذ والرقى   وصبوا عليه الماء من ألم النكس

وقالوا به من أعين الجن نظرة   ولو صدقوا قالوا به أعين الإنس

إنّ الشعر دائما حرب والشاعر هو دائما محارب يرتدى حلة حربية من الكلمات والصور والافكار والقيم يؤسس بها عالما جديدا بشاعرية يقيمه لا في السحب ولكن على الأرض تصحيحا للمسار .. والشاعر الألمانى جوته يقول : «ما ينفعنى صنع الحديد الجيد حين تكون أعماقى فى الداخل مليئة بالأدران والصدأ وما ينفع الاعتناء بقطعة أرض حين أكون أنا مع نفسى فى صراع دائم» .

إن الشعر حرب ، ونتيجة الحرب الاستيقاظ على قيم جديدة .. والشاعر الفيلسوف الألمانى شيلى يقول : « بمجرد وجود الضوء داخل الإنسان لا يعود هناك أى ليل خارجه ؛ بمجرد أن يسود الهدوء داخله فإن عاصفة الكون تخمد أيضاً» .

ونتيجة الحرب والاستيقاظ يصبح الناس وحدة واحدة يتشاركون في الألم والأمل والقيم الجديدة التى كشف عنها الشاعر .. يقول ابو العلاء المعرى :

فلا هطلت عليّ ولا بأرضى   سحائب ليس تنتظم البلادا

هذه حرب ضد الأنانية والمصلحة الخاصة . . ويقول الشاعر :

وما زال يشكو الحب حتى سمعته   تنفّس فى أحشائه وتكلّما

ويبكى فأبكى رحمةً لبكائه   اذا ما بكى دمْعاً بكيْتُ له دما

هذه هى المشاركة وعلى نحو أعمق .. ويقول الشاعر :

يرق قلبى لأهل العشق انّهم   إذارأوونى وما أهوى يرقّونا

هذه حرب من أجل أن يصبح الناس جميعا فردا واحدا .. وهنا تتحقق مقولة الكسندر إليوت : « الفن يساعد الانسان على أن يحل الفكر او البصيرة محل البصر» و تتحقق مقولته الأخرى : «وان الفنانين يأتون الى العالم لا ليملأوا بطونهم بل لكى يهيئوا غذاء البشرية » ويتحقق ما قاله عالم الجمال النمساوى المعاصر هنرى سلوتشر : « الفن يشير الى ما وراء المباشر ويثير الاضطراب فى

السلام المزيف للعالم وتتوقف براعة الفن على دمج الحسى بالتجريدى . والارتقاء بالجزئى الئ الكلّى » .

واذا كان الشعر يشع جمالا فيجب ان نتذكر وظيفة الجمال .. ألم يقل افلاطون : « الجمال وحده هو الذى أعطى هذا القسط من الوضوح عند الرؤية ولذلك كان أحب الأشياء »

فيا أيها الشعراء المحاربون .. إن الساحة تمتلئ بالشعراء غير المحاربين .. فلتكن الآن حربكم الأولى لإزاحتهم بمزيد من شعركم المحار ب ولا أملك ما أقوله لكم سوى ما سبق أن قاله نيتشة : «إننى أحبكم من كل أعماقى يا أخوتى فى الحرب » .


سلطان العويس
مجنون ليلى القرن العشرين
★ (١٩٩٢) ★

يقول قيس بن الملوح مجنون ليلى القرن السابع الميلادى :

قالت جننت على رأسي فقلت لها الحب أعظم مما بالمجانين

الحب ليس يفيق الدهْر صاحبُهُ وإنما يصرع المجنون فى الحين

ويقول سلطان العويس *مجنون ليلى القرن العشرين الميلادى :

لقد حاربت عقلى فى هواها وما أنا للحجا بالمستكين

هكذا يضع الشاعران يديهما على جوهرالشعر كله بل جوهر الفن كله : إحداث انقلاب فى القيم والمفاهيم السائدة لطرح قيمة جديدة .

لقد استطاع الشاعر العربى القديم أن يرصد من خلال تجربته الشعورية ورؤياه الفكريه الفرق بين المحب والمجنون .. إنّ الجنون عند المجنون لحظات متقطعة ؛ لكن الجنون عند المحبّ حياة متصلة .. إن الحياة البيولوجية ، حياة الأكل والشرب والنوم هى الجنون المتقطع ، أما الحياة الانسانية الحبلى بالعشق فهى الجنون المتصل الرافض للجنون المتقطع ، الرافض لما هو اعتيادى وما هو حياة روتينية ولقد استطاع الشاعر العربى المعاصر – شاعر الامارات وشاعر الغزل الأول فى الخليج – أن يبث فى الجنون رؤية

* ديوان سلطان العويس – منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات – ١٩٩٢ .

(جدلية) : «لقد حاربت عقلي في هواها» .. إنه يرفض العقل القائم على طرح الحدود والقيود وهولا يريد أن يستكين للعقل القائم على برودة التفكير سعيا إلى الجنون المتصل الذى كله حياة ولهذا فإن سعى الشاعر الحقيقي هو نفس سعى العاشق الحقيقى : الاتجاه نحو الجنون المتصل لأنه الحياة الحقيقية لا الهرب من هذا الجنون ففى الهرب موت للحياة وارتداد إلى الجنون المتقطع .. ويقول سلطان العويس فى هذا الصدد :

فإن ترمارأيت لكنت مثلى وتأخذ ما أخذت من الجنون .

إنّ ما أخذه من الجنون هو الحياة بمعناها الإنسانى .. ولقد سبق لأفلاطون فى محاورة (فايدرس) أن تحدث عن نوعين من الجنون أو الهوس : الجنون المدمر الذى يؤدى بصاحبه إلى المصحّة والجنون الصحى الذى يفجر الطاقات وهو : جنون التنبؤ وجنون التصوف وجنون الشعر وجنون الحب والجمال .. وفى هذا الجنون الصحى تتولد الحياة ، وهى حياة أخرى غير الحياة التى اعتدناها ففى تجربة الحب المرتبط بالجنون الصحى يرى الانسان نفسه لا كموضوع ولكن كذات :

فإن تسألينى عن حياتى فإنها بدونك ألفاظ بغير معانى

وبهذا الحب الجنونى تتولد للانسان عين مغايرة لعينه العادية :

فخذى الحياة كما ارتضيت ولن ترى   عينا تراك كما تراك عيونى

إن ديوان الشاعر سلطان العويس فى مجلده الأول يرصد رفضا للحياة المعتادة وسعيا إلى إقامة مملكة العشق التى قانونها ممارسة الحب بالحب على حد قول الشاعر والفيلسوف الالمانى فريديك شيلر .. إنه يرفض سلطان المال لأنه يبحث عن سلطان الحب :

لى من عيونك أموال أكدسها   ومن حديثك دُرٌّ لستُ أحصيه

هكذا يتولد الجمال من لفت النظر إلى الجوهرى فى الوجود ، والجوهرى هو إنسانية الإنسان ، هو تأسيس لروحه لا لمادته ..

إنّ الحبّ ليس إعاشة للحظة حاضرة أو ماضية ، بل هو حركة متصلة نحو المستقبل ولهذا لا يملك الشاعر إلاّ أن يقول :

أما ترينى صبور فالهوى أمل   أسقيه عمرى لأبقيه ويبقينى

هذه الحركة الجدلية : إنه وهو يسقى الهوى عمره لا يقتصر على أن يبقيه الهوى فهذه نظرة محدودة ، بل هو يستهدف أيضا أن يبقى الهوى ، تبقى القيمة العليا التى تعلو على الفرد .. إن الجمال

يتولد من هذا التلاقى بين الكلى (الهوى) وبين الجزئى (بقاء الفرد) .. ولقد ربط الشاعر ايضا الهيام الذى يعرّفه أبو البقاء فى قاموسه (الكليات) بأنه الدرجة الحادية عشرة فى مراتب الحب بإطالة العمر علما بأن الهيام هو نفسه عين الجنون لأنه التحرر من كل قيد :

هيامى فى هواك أطال عمرى فأسأل كلَّ يوم أين ارسو

وعلى هذا اذا كان الانسان العادى يطرب من كأس وأغنية مادتين فإنّ طرب الشاعر وطرب العاشق شئ آخر :

فإن طربت على كأس وأغنية فقد سكرت على وجه من الخجلِ

إن الشاعر سلطان العويس يواصل رحلة تعمّقه شأنه شأن كل شاعر يفهم رسالة الشعرالحقيقية : إقامة مملكة الإنسان على الأرض .. إن السفر فى العينين ليس مجرد عشق ، بل هو عبور نحو الأجمل :

سفرى فى مقلتها رحلة أعبرالدنيا بها للأجمل

إن العيون تساعده علي الوصول إلى عالم افضل من العالم الكائن .. إن الفن تأكيد بأنّه رفض لشهادة الواقع المغترب وبحث عن عالم مكتمل كله إنسانية .. إن الشعر إثراء للعقول لأنه يحدث انقلابا حيقيقا فى الفن ، وبهذا تتغير نظرة القارئ ويتغيّر وجدانه أيضا :

أهدى رحاب الشعر إلاّ اننى ... مازلت فى ركب القصيد أحاول

لولا العيون لما رأيت قصيدة ... تثرى العقول ويستفيد السائل

إن سلطان العويس يدرك تماما ما يقوله الفيلسوف الالمانى المعاصر مارتن هيدجر : إن الغناء صعب لأنه ليس لهوا ولكنه وجود .. إن الشعر عند سلطان العويس وعند كل الشعراء الحقيقيين ليس لهوا ، إنه بناء للقيم الجديدة التى تثرى العقول ويستفيد منها السائل .. إن الشعر شأنه شأن الحب رحلة انقاذ مما يدور به الفلك :

فلا تكن غير إنسان تظله عينان تنسيه ما يجرى به الفلك

ولقد سبق للفيلسوف الالمانى فريدريك هيجل ان قال إن الفن هو الاله اليونانى أرجوس ذو الألف عين .. بمعنى آخر : إن الفن يعطينا مع العينين فى الوجه عينا ثالثة تمنحنا العمق وبدونها لا يكون للعينين فى الوجه أى معنى :

لو لم تضيئ حياتى عند ظلمتها ... لكنت ذا بصر يمشى بلا بصر

ويتأكد دوما أنه ليس هناك موضوع للشعر سوى الحب ، سوى قهر اغتراب الانسان وانفصاله وساعتها يتم اكتساب عمر جديد :

شـفـة على شـفـة وعـمـر آخـر   ازداده مـن ضـمـة وعـنـاق

دائما وأبدا يرصد الشاعر الحقيقى انقلابا فى الفن فالشاعر كما قال افلاطون قديما وكما قال هيدجر مؤخرا يقيم المعيار .. ولهذا لا يملك سلطان العويس إلا أن يغنى للحب لأنه هو إقامة المعيار ويجعل هذا التغنى رسالته الوحيدة :

قـالت تحب فقلت الحب مُنتجعى   له اغنىّ وفى مثواه اعتكف

إن الشاعرمعجون بالحب لأن الحب نفسه معجون بالشعر :

وليس فؤادى غير بضعة اسطر   قراءتها ليلى فماذا أصنع

هكذا يتوحد الشاعر بالعاشق ويصبح الشعر عين العشق ، فإن ابصرت العشق أبصرت الشعر وإن أبصرت الشعر أبصرتهما معا:

تغلغل الحب حتى صار لى نفسا أعيشه نغما فى موكب العمر

إذن الحب لحظة مستقطعة من آنات الزمان الثلاثة : الماضى والحاضر والمستقبل .. إنه لحظة حبلى .. إنه الآن الابدى على حد قول الفيلسوف المعاصر بول تيليش .. إنه الآن الذى هو لحظة لكنها لحظة ترينا المطلق والدائم والخالد :

أيا شفة الحبيب ألن تنامى   على شفتى وينسكب العقار ؟

ويبقى الليل ليلا سرمديا   فلا قمر يطلٌ ولا نهار

ولقد سبق للشاعر الألمانى هيلدرين أن قال : « وبشاعرية يحيا الإنسان على الأرض » .. ليس الشعر تجنيحا علويا ولكنه تأسيس للشاعرية على الأرض وليست هذه الشاعرية التى تتأسس على الأرض إلا مملكه التناغم والحب التى قانونها إقامة الحرية بالحرية:

أنا السقام الذى يشفى الطبيب به   فالحب أكبر مما يدرك البشر

وبهذا الحب يقهر الشاعر الغربة والانفصال والانسلاخ وفقدان الذات .. إن الحب هو الوصل كله :

جمال الحب أن تلد الليالى وصالا بعد آلام الصدود

فإذا كانت الحبيبه هى الحب الذى يقيم الوصل والألفه والاتصال فإن العجب الا تحتفل الأرض بهذا :

وعجبت لأرض تحملها   طربا لا ترقص أو تشدو

وهكذا يستهدف الشاعر أن يخلق - على حد قول شيلر - مملكة الجمال الفرحة وهى غير مملكة الطبيعة التى قانونها الضرورة ، وهى غير مملكة الأخلاق التى قانونها الواجب المفروض وإنما مملكة الجمال تتأسس على الحرية .. ولقد سبق لكاتب هذه السطور ان قال فى كتابه (الانسان والاغتراب) إن الفن تحرير بسبب ما فيه من شمولية .. وكما اقتبس فيلسوف الجمال المجرى المعاصر جورج

لـو كـاتش عن الروائى كلويتـسك إن الفن يطلق النفس كلهـا فى الحـركـة .. ولهـذا فـإن الشـاعـر يلجـأ إلى الحب لأنه هو أرض الشمولية وهو الذى يطلق النفس كلها فى الحركة :

قـالت تحـب فـقلت الحـب مُنْتجعى   لـه اغنّى وفى مثـواه اعتكف

إنّ الحب جنون لكنه جنون ينقـذنا من الزمن اليـومى ويمنحنا جنونا آخر : جنون الزمن الممتد الذى لا يقاس بالساعات.. ومرة أخرى يأتى قول الشاعر :

هـيامى فى هـواك أطال عمرى   فأسـأل كل يـوم أيـن أرسو

إن الحب انقلاب فى الموقف .. يعطى الشـاعـر حروفـا جديدة مستمدّة من العاشق الأول والمجنون الأول قيس بن الملوح :

فأصـبحت الحروف رموز قيس   تـردد وجـدهـا بـيـن السـطـور

والشاعر وهو يحترق بالجمال إنما   بالجمال الذى عرفه يمنحنا النور :

أنـا لـلجمال ضـحـيـة لا تـنتـهى   وفـراشـة لـلنـار أو للنــور

ولكن .. كـيف ينبثق هذا الجـمـال فى هذا الشـعـر ؟ من خـلال التجربة المعاشة . وكيف يتجسد هذا الجمال ؟ من خلال التفكير

بالصور .. يعرف الشاعر أن الفن هو التجربة المكثفة المروية من داخلها داخل لقطة مركزة :

قالت : نسيت الورد ، قلت نسيته ... فى وجنتيك بدائل لا تذبل

ضاعت هدايا الورد فيما بيننا ... بقى الهوى هو آخر هو أوّل

أعلمت أم لم تعلمى بل فاعلمي ... عيناك دون إرادة تتغزّل

وأنا الضحية فى الفنون لقاؤنا ... فيه أكّبر فرحة وأهلل

لقد لقيها دون ان يحمل لها باقة ورد فتولدت التجربة وهى تجربة دائما وأبدا تمتزج بالفكر .. فهو من خلال نسيانه للورد قال لها إن خدودها هى الورد نفسه ، وإذا ضاع الورد الطبيعى بقى الورد الإنسانى ، وبقى الهوى فهو الابقى .. وعبرّ عن كل هذا بتكثيف شديد وبعمق وأصالة ..

والصورة فى الشعر ليست زخرفة جوفاء خالية من الفكر ؛ بل هى امتزاج الفكر بالتشكيل .. إن الشاعر فى تجربة الحب ينقل النهد من مكانه الاصلى فى صدر الحبيبة إلى المكان الذى رأى فيه النهد .. إنه عيناه هو :

ما زال نهدك يغرينى برعشته ... كأنمّا هو فى عينّى قد خُلقا

وعندما يقول الشاعر :

ألقت على الرمْل جِسماً كله فتن تغازل الشمس حتى خلتها تقف

تولد الجمال في الصورة ، لأنه أنَسْنَ الشمس فجعل الشمس المادية الدائرة في فلك ثابت دون توقف تصبح شمسا إنسانية لا تملك إلا أن تغاير فلكها الدائر توقفا إزاء الجمال البشري ..

بهذا الفهم للأنْسَنَة التي هي إضفاء ما هو إنساني على ما هو طبيعي يتولد الجمال .. يقول الشاعر :

عصى ردفه أن ينثني بانثنائه   فأعجبه العصيان فابتسم الثغْرُ

هذا حوار الردف والثغر .. رؤيه فكرية بجانب أنه صورة شعرية .. امتزج الاثنان من داخل الحركة الإنسانية .. والصورة الشعرية تبرز من خلال الرصد الدقيق للحركة الجسمانية ثم للحركة النفسية :

تلاقت عيون ثم جالت لواحظ   فلما اطمأنت أومأ الهدب للهدب

إن الحب سيظل كما يقول الشاعر :

سيظل الحب يعلمنا   طرق الوجد وأشواق الأحباب

وسيظل الشعر كما يقول الشاعر لا عن أم كلثوم وحدها بل عن كل شاعر أوفنان .

سواء علينا ليلنا أو نهارنا فأنت لنا الإبصار والسمع والفكر

وإذا كانت العيـــون هى مصدر الثراء لا البيع والشراء كما يقول :

لى من عيونك أموال أكدسها ومن حديثك درٌ لست أحصيه

فإنّ جمال الشعر هو منقذنا من الجنون اليومى وموصلنا إلى الجنون الأبدى : جنون الابداع الخلاق للذات الانسانية حتى نحيا الحياة بحياة حقيقية وساعتها تصبح ذاتنا عين ذات الشاعر التى هى مثل الاله أرجوس لها ألف عين :

فإن ترمارأيْتُ لكنت مثل وتأخذ ما أخذت من الجنون



جعفر الجمرى

شاعر الجريان الشعورى

★ (١٩٩٢) ★

توفرت لشاعر الإمارات جعفر الجمرى - كما يتبدى من ديوانه (جغرافية الفردوس) - كل إمكانيات الشعر وأدواته الفنية : الصور المجنحة ، الشفافية ، التراكيب الجديدة ، الأخيلة المحلقة ، إنسيابية التعبير ، التدفق الشعرى .. وقد توفر له قبل هذا كله إدراك الشاعر لموضوع الشعر الرئيسى : اغتراب الانسان وانفصاله عن نفسه وعن الآخرين وفقدانه لذاته ومحاولة استعادة أناه الضائعة وسط الحشد .. ولكن هل أحكم السيطرة على كل هذا الغنى والثراء الفنى والجمالى الذى توفر له ؟

الديوان يضم قصيدتين تحمل أولاهما عنوان الديوان .. ومنذ أول بيت والشاعر يضعنا على عتبة عالمه : « اسرَفْتُ في عشقى » .. فماذا نتج عن هذا الإسراف فى العشق ؟ أو هل كوفئ بطل العمل على هذا الإسراف فى العشق بعشق مماثل ؟ ولأن هناك أسى عبر أبيات القصيدة يتمدد بطولها فإن الجواب هو أنه برغم إسرافه في العشق لم يلق إلا الإغتراب ووحدته الأزلية ..

ألفتُ توحّدى

ألفتْ يداى ملامحى في الليل

وهو فى اغترابه إنما يفتقد الحرية ..

هل من مدى ؟

هل من سماء ترتضى تعبى فتنسبنى إليها ؟

ها هو الشاعر يضع يده على مفتاح الشعر الحق : من خلال ازمة الاغتراب فإنّ هدف إقامة مملكة الجمال بالشعر أن تتبنى هذه الدولة الجمالية على قانون واحد : إقامة الحرية بالحرية . لا يبحث الشاعر عن مفهوم سياسى للحرية بل يبحث عن مفهوم وجودى لها : القضاء على كل اغتراب فتعود الذات إلى ذاتها وتستعيد عافيتها وتعيش فى بيتها الذى ينتفى منه كل اغتراب فتُضاء الدروب بدل الحلكة الغامرة : وكل أمل الشاعر أن تمنحه الحضارة المتمثلة فى المدينة لا مالا أو قصرا ، بل صخب النفس المطمئنة :

هيّا امنحينى قبلة

كيما انام على ضجيج ساحر

شفة خرافية

قد لا تشكلني البراءة

شارعاً عار من الضوضاء

يعرف الشاعر جعفر الجمرى لغة التجسيد للصور الشعرية لا لغة التجريد .. وهو تراث ادركه الشعراء الفراعنة منذ القدم كأن يقولون : «قبلات حبيبى على الضفة الأخرى من النهر» أو «يتبدى لى الموت الآن كطريق تحت المطر» وبرع فيه فى العصر الحديث

الشاعر محمود حسن اسماعيل .. إن جعفر الجمرى يلتقط هذه الطريقة الخاصة فى الصياغة :

تتواطن الحشرات خارطة استوائى

ليجف مائى

ليجف قنديل يلّوح للبعيد

لغائب ترك الموانئ فى أسى

لغائب ترك البلاد وودّع الرؤيا وأماً يائسهْ

لقد فقد الشاعر استواءه .. ولكى يبرز شدة هذا الفقد المعنوى جسده بصورة مخيفة فى تكوينها : الحشرات تستوطن هذا الاستواء فيصبح عالمه عالما جحيميا .. وهو لم يودّع البلاد (المادية) فحسب بل ودّع ايضا الرؤيا (اللامادية) .. لكنه عبر عن كل هذه بلغة التجسيد لا التجريد .. وهذه هى لغة الشعر الحقيقى .. وهذه الظاهرة ليست ظاهرة عابرة فى بعض أجزاء القصيدة .. بل هى ظاهرة مضطردة على مداها .. لقد أتى الشاعر لا من رحم الأم :

ولكنى أتيت من الخصوبة

وهو يطلب جسر تواصل .. يوصله إلى ماذا ؟

من تراه يمد لى جسرا

يمررنى إلى ما لا أرى

هذا هو إدراك الشاعر الواعى بأدواته الشعرية .. وتتناسج مع هذه القدرة التجسيدية للمعنوى الصور الجديدة وهى ليست مقصورة فى ذاتها ولكن لنقل آفاق اغترابه :

تعبت من هذي الفراديس المعلبة

اقترفت حماقة أخرى

إن فردوسه ليس جنة عرضها السموات والأرض فهذا فردوس إلهي عظيم ولكن فردوسه ارضى جحيمى له جغرافيته المقيدة .. هو فردوس أمكن تعليبه وسجنه وتقييده .. ولهذا تتحول الفراديس إلى كوابيس :

هذي الفرديس التى باعت صلاتى

لست أعرف شكلها

هذا الجحيم مرصع أمضى اليه

لقد اسرف الشاعر فى عشقه لكنه لم يجد الا فراديس الجحيم .. لقد كوفئ علي إسرافه فى العشق ولكن مكافأة معكوسة .. كوفئ بالتعب المادى والمعنوى :

تعبتْ يداى

تعبتُ من نار تقدسني

إذا اشتعل انهيار الروح فىّ

هذه هى لغة اغتراب الشاعر :

من يشتري تعبى

من يشترى وطنا يبيع نهاره

بل وصل الأمر إلى حد أن :

ونهارنا سرقوا جديده

بل وصل الأمر إلى حد أن :

أول القتلى أنا

وهو رغم اغترابه ليس يائسا تماما فالامل سار من خلف اليأس:

وحدى أرتب أجمل الشرفات

كى تأتى البلاد الىَّ أجمل من تصورها

وهو فى كل هذا الحديث عن الاغتراب لا ينسى لغة التجسيد لا التجريد ، لا ينسى لغة الشعر :

قُدَّ من دبّرِ أساى

فهو دائم التجسيد للمعنوى :

ولا اخبئ غير عاشقتى وموتى

ولا يكتفى بلغة التجسيد بل يهتم بلغة التجديد :

قلت لعلها لغة تجربنا

رصاصا طائشا يهوى الدخول

إلى مخّيمنا المكيف بالعفونة ..

المخيم مكيف ولكن بالعفونة !

إنه لا يكتفى بلغة التجسيد بل يهتم بلغة التجديد :

جبينه احلي وأوسع من مدى الفردوس

وهو بكل صوره الجديدة يؤنسنها ، يضفي عليها الطابع الإنسانى فتصبح الاشياء كائنات بشرية :

حانات تُعد كآبتى

وهو يؤنسن صوره .. يضفي عليها الطابع الإنسانى فتصبح الاشياء كائنات بشرية :

دعنى اصاهر نجمة اوغيمةً

علِّى أعيد وضوح يأسى

وهو يؤنسن صوره .. يضفى عليها الطابع الإنسانى فتصبح الأشياء كائنات بشرية :

وغيمتى نامت فأجلّت الرياح رحيلها

ولكن قبل كل شئ تأتى القضية : فى أى نسيج بنائى نُسج كل هذا ؟ إن لغة الشعر الحقيقية هى لغة الانسياب والجريان الشعرى .. وهنا محطة وقوف : اذا كانت لغة الشعر هى لغة جريان (شعرى) فإنّها ليست لغة جريان (شعورى) .. إن الجريان الشعرى هو انسيابيته فى الصياغة وعدم وجود عكاكيز وزخرفة يتسند عليها صغار القوم فى قول الشعر .. ولقد توفر لجعفر الجمرى هذا الجريان الشعرى .. لكنه خلط هذا الجريان الشعرى بالجريان الشعورى وهو الذى جعله ينساق وراء مشاعره فأخذت تجرفه دون أن يسيطر عليها فعرفت القصيدة مبتداها لكنها لا تعرف منتهاها .. إن المسؤول عن هذا هو الانطباعية ، التأثرية ، الانفعال ، وهى أمور مطلوب ان تستعاد في لحظات الهدوء .. بحيث تكون هناك (فرملة) اوكابح فكرى .. وفى القصيدة توفر (الاحساس) بالاغتراب .. لكن افتقد (الوعى) بالاغتراب .. ففقد البناء ونحن نعرف أن كلمة الشعر فى اللغات الاوروبية مشتقة من البناء لا الشعور .

فهل ستتكرر الظواهر نفسها مع القصيدة الثانية التى يضمها الديوان بعنوان (الفاتح الرملى) ؟ إن العنوان نفسه يوحى بهذا التكرار .. فالعنوان غامض : كيف يكون هناك فاتح يمكن وصفه

بأنه رملى اوغير رملى ؟ القدرة الكبيرة فى نسج الصور واصطياد جديدها متوفران :

متوزع قلبى إزاء نجمة فى زحمة الضوضاء

تفرش لى نهدها كى استريح

أرى الطريق ممزقا كخواطر الأسرى

وهو دائما وابدا يجسد المعنوى .. هذه ليست طريقته ولكنها طريقة الشعرالحقيقي ولهذا أصبحت طريقته : إن الميزة الواضحة الأولى لشعر جعفر الجمرى هى جدادة صوره (صوتٌ عانس) و(أجئ احلى من جروحى) و (املأ الكأس انفلاتاً) إنه في صوره يُركِّب .. إن عناصر الصورة فى الواقع لكنّه يقيم بين هذه العناصر (علاقات) جديدة .. في الواقع نجد المنفى ، وفى الواقع نجد الشارة ، لكن الذى ليس فى الواقع (التركيب) بينهما :

علّقتُ المنافى شارة

هذه هى لغة الشعر الحقيقية .. رؤية مالايُرى .. فى الواقع نجد الاقدام ، وفى الواقع نجد الكآبة لكن الذى ليس فى الواقع (التركيب) بينهما :

أقدام الكآبة

والميزة الواضحة الثانية هي إدراكه الدائم - من خلال الحس والوجدان - لقضية الاغتراب وانها تشكل الموضع المحورى للعمل الشعرى :

أو لو أنى أحطم حاجز السنين القديمة

كى اعود معمدا بدم الخرافة والوضوح

ويقول ايضا :

هذا انهيار ليس يرقى

لا نهيار مدينة تصحو على كأس

تنام على الطنين

إن عالمه المغترب هو هو : التمزق والانفصال والانسلاخ .. وهو ينشد إعادة الوحدة المفقودة وعودة المغترب إلى أرض اتصاله :

تواعدنا بأن نزن الهواجس كلها

لنعيد ترتيب الحضور

فهل استطاع ان يلمح بارقة ضوء لإعادة الترتيب هذا ؟

السر يكبر والطريق إلى الوضوح ملبد

ولهذا :

متعب قلبى ، أشد الوقت أرتاد اقاليم الغرابة

ان جعفر الجمرى هو الآمل ، ولكنه الآمل اليائس المتسائل :

أنت يا رقصة نار فى فمى

أنت يالون دمى

هل تعيرينى صباحا

يسكب الضوء ليرتد الظلام ؟

علنى فى وهج الصحوة ياسيدتى سرا أنام

لكن وهج الصحوة لا يجئ أبدا .. لماذا ؟ السبب هو نفسه تساؤله لماذا :

لماذا كلما جئتك يا سيدة القلب

تعيرينى انشغالا وشروداً وضياعاً ؟

ولهذا ولهذا :

تكبر الآن بأوصالى تواريخ الألم

إن الشاعر دائماً وأبداً يحلم بحرية تشبه جنة الله عرضها السموات والارض ..

وإذا ما ضاقت الأرض امنحينى شارعا

يفضى إلى درب السماء

وهكذا يتناسج الاغتراب ومحاولة قهر الاغتراب بالصور المجنحة والجريان الشعري ولكن في عتامة .. وهى عتامة المسؤول عنها الجريان (الشعورى) المتدفق الذى يحتاج إلى كابح .. وكابح الشعر دائما وأبداً .. الفكرة والبناء فهما أساس الشعر و الغناء .



سعاد الصباح

فى البدء كانت الشاعرية

★ (١٩٩٣) ★

تعرف سعاد الصباح طريق الشعر : اقامة المعيار بهدم القيم البالية وإعلاء القيم الجديدة . . إنها تعرف رسالة الشعر التى حددها الفيلسوف الألمانى المعاصر مارتن هيدجر : إسقاط القيد وإقامة دولة الحرية التى تمتلكنا والتى لا نمتلكها . . ولهذا لم تملك إلا أن تقول لهولاكو العصر :

إنى فى حال الغليان

وإنَّك رجل تحت الصفر

هذا هو الأفق الذى يخيم على ديوانها (فى البدء كانت الأنثى) .. لكن الكامن وراء العنوان هو أنه في البدء كان الانسان : انها تريد أن تعلو على الرجل والمرأة معا . . وهى إذ تريد تحرير المرأة تريد ان ترى ويرى الرجال معها الانسان فى المرأة لا المرأة فى الانسان .. ولكى تبرز هذا فى شعرها أدركت أنه فى البدء كان الشعر ..

لقد ذهب الفيلسوف الألمانى المعاصر مارتن هيدجر فى دراسته (من أجل ماذا الشعراء ؟) : «انه جزء جوهرى من طبيعة الشعر أن يجعل رسالة الشاعر سؤالا شعريا ولهذا فإن الشعراء فى الزمن الضنين يجب بصفة خاصة أن يجمعوا فى الشعر طبيعة الشعر» .

ان الشاعر ليس الا فيلسوفا يرتدى قناعا شعريا .. الشاعر الحقيقى هو الذى يطرح الأسئلة .. يضع الوجود كله موضع السؤال .. إنه يريد انقلابا فى القيم .. لقد اختل الميزان وعدْل الميزان ليس سوى عدل الوجود .. اكتشاف شاعرية الوجود .. بإخراج نثرية الوجود من الوجود .. العودة الى الينبوع .. العودة إلى ذلك الذى اغتربنا عنه بالغرق فى الموجودات .. ألا وهو الوجود .. فى رعشة خلقه الأولى .. فى بكارته الأولى على حد قول الفيلسوف الدينماركي سورن كيركجور ..

تتساءل سعاد الصباح تساؤل كل شاعر فى الزمن الضنين :

كن صديقى

كن صديقى

إننى أحتاج لأن امشي على العشب معك

وانا أحتاج أحيانا لان أقرأ ديوانا من الشعر معك

وأنا -كامرأة - يسعدنى أن أسمعك

فلماذا - أيها الشرقى - تهتم بشكلى ؟

ولماذا تبصر الكحل بعينىّ

ولا تبصر عقلى ؟

إننى أحتاج كالأرض إلى ماء الحوارْ

فلماذا لا ترى فى معصمى إلا السوارْ ؟

و لماذا فيك شئ من بقايا شهريارْ ؟

إن التساؤل هو جوهر الشعر .. ليس التساؤل جوهر الفلسفة وحدها .. ليس الشعر وصفا .. رصدا .. ولكنه وضع الوجود كله موضع السؤال .. وطرح السؤال رفض للعادى والمعتاد والجزئى والحسى والمباشر .. إن تساولات سعاد الصباح ترفع الطمأنينه الزائفه وتقسيم الجنس البشرى بين الرجل والمرأة ، تلك التقسيمة الزائفة .. إنها مختنقة من القيم البالية .. وهى تريد أن تتنفس وجودا جديدا .. وهى تسير على درب الشاعر الألمانى ريلكه عندما . يقول : إن الغناء فى الحقيقة هو تنفس آخر وهى بالجمع الدقيق بين التساؤل والتنفس تتحقق رسالة الشعر :

إن كل امرأة فى الارض تحتاج إلى صوت ذكى وعميق

وإلى النوم على صدر بيانو أو كتاب

فلماذا تهمل البعد الثقافى

وتعنى بتفاصيل الثياب ؟

كان من السهل على سعاد الصباح أن تعيش الحياة المعتادة .. لكنها اختارت أن تعيش الغناء .. والغناء - كما يقول هيدجر - صعب لانه وجود :

قد كان بوسعى مثل جميع نساء الارض

مغازلة المرآةْ

قد كان بوسعى أن أحتسى القهوة فى دفء فراشى

وأمارس ثرثرتى فى الهاتف

دون شعور بالأيام وبالساعاتْ

قد كان بوسعى أن أتجّمل

أنّ أتكحّل

أنْ اتدلّل

أن اتحمّص تحت الشمْسِ

وأرقص فوق الموج ككلّ الحوريّاتْ

قد كان بوسعى

أن أتشكّل بالفيروز وبالياقوتِ

وأن أتثنى كالملكاتْ

قد كان بوسعى

أن أبتلع الدمْعَ

وأنْ أبتلع القمع

وأنْ أتأقلم مثل جميع المسجوناتْ

لكنىّ خنت قوانين الأنثى

واخترْتُ مواجهة الكلماتْ

ها هى الشاعرة تستجيب لدعوة نيتشة : العيش على حافة الخطر .. إنها تقلب كل القيم لا لتحل مملكة الأنثى محلّ مملكة الرجال بل لكى يتقاسم الرجال والنساء مملكة الانسان على السواء .. ولهذا فانها تتحدى حتى هولاكو :

يا هولاكو الأول

يا هولاكو الثانى

يا هولاكو التاسع والتسعين

لن تُدْخلنى بيت الطاعة

فأنا امرأة تنفر من افعال النهىْ

وتنفر من افعال الأمرْ

لا تتحدث عن إحساسك نحوى

إنّك آخر مخلوق يتعاطى الشعر

ليس هنالك ما يعنيني

إنَّ شفاهك مثْلُ الشوْكِ

وانّ سريرك مثل القبْرْ

وهى تريد أن تخرج من حدودها الضيقة ووسيلتها وغايتها فى الوقت نفسه الحب .. بالحب تتغير طبائع الأشياء وتسقط الحدود وقيام الوصل والاتحاد :

حين أكون بحالة عشْقْ

أشعر أنىّ صرْتُ بوزن الريشة

أنى أمشى فوق الغيم

وأسرق من ضوء الشمس

وأصطاد الاقمارْ

إن الحب إسقاط لجوازات السفر وحدود الأوطان .. الحب نفسه هو الحرية المطلقة :

حين أكون بحالة عشق

أشعر أن العالم أضحى وطنى

وبإمكانى أن أجتاز البحْر

وأعبر آلاف الانهارْ

وبإمكانى

أن أتنقل دون جواز

كالكلمات وكالأمطار

وبالخروج من كل الحدود تعلن سعاد الصباح الحب للجميع :

أدخل كل مقاهى العالم

مقهى مقهى

أخبر عمال الطرقاتْ

وأخبر ركاب الباصاتْ

وأخبر أزهار الشرفاتْ

وأخبر حتى النْملَ

وحتى النحْلَ

وحتى قطط الشارع

أنى أهوى

أنى أهو ى

أنى أهوى

ولما كانت الرسالة الشعرية هي رسالة تساؤل دائم عن الوجود فإن الشاعرة تخشى أن يتحول حتى الحب نفسه الذى هو القيمة العليا فى الحياة إلى مجرد عادة :

أخشى جدا

أن يتحول هذا الحب إلى عاداتْ

أخشى جدا

أن يحترق الحلم وتنفجر اللحظاتْ

أخشى جدا

أن ينتهى الشعر وتختنق الرغباتْ

أخشى جدا

أن لا يبقى غيم

أن لا يبقى مطر

أن لا تبقى أشجار الغابات

ولذا أرجو أن تزرعنى

ما بين الكلمات

إنها تود ان تُزْرع ما بين الكلماتْ .. وفى البدء كانت الكلمة .. وفى البدء ايضا كانت الاغنية ولما كانت الاغنية حرية .. والحرية ريح .. فإن سعاد الصباح فى الزمن الضنين تركب متن الريح محققة بهذا قول هيدجر عن الرسالة الشعرية : ان الغناء نفسه ريح .


سلطان العويس
فانتازيا لوحة قرآن الشعر والفلسفة
★ (١٩٩٣) ★

كان حلما .. من المؤكد أننى لم أكن فى حالة يقظة .. لكن من المؤكد أننى رأيت لوحة فنية : في الشرق كان قرص الشمس متوهجا وعلى القرص ارتسمت صورة شاعر الإمارات سلطان العويس وفى الغرب كان القمر بدرا وعلى وجه القمر ارتسمت صورة الفيلسوف الالمانى فريدريك هيجل .. وبين الشمس والقمر كان هناك شريط بنفسجى يفصلهما عن بعض .. ابتسم لى سلطان العويس وهمّ بالكلام ولكنه لم يتكلم ونظر الىَّ هيجل بوقاره المعروف عنه وسرعان ما قال بصوت هادئ : «بحكم أننى ميت منذ عام ١٨٣١ تعرف روحى أنك قد قرأت كتابى (محاضرات حول فلسفة الفن الجميل) لقد كانت معلوماتى بحكم أننى من القرن التاسع عشر ضئيلة عن الشعر العربى والذى وصلنى بوضوح هو شعر حافظ الشيرازى . . فهل لديكم شاعر تنطبق عليه آرائى حول فن الشعر ؟»

فقلت له « أعتز بأننى قرأت محاضراتك فى الترجمة الانجليزية الصادرة فى العشرينات وهى فى أربعة مجلدات ، لقد قرأتها مرتين . ثم قرأت الترجمة الانجليزية الجديدة التى قام بها نوكس عام ١٩٧٦ ونشرها بعنوان (علم الجمال) وقد قرأتها ثلاث مرات .. وبمعرفتى بمرادك من فن الشعر وأنه تعبير عن ثراء الروح وتحقيقا

للكلى من خلال الجزئى فان هناك شاعرا تنطبق عليه آراؤك تماما وخصوصا عندما تحدثت عن الشعر الغنائى .. إنه الشاعر قيس بن الملوح .. « فقاطعنى هيجل قائلا : « يخيل لى من اسمه أنه شاعر عربى قديم .. ولكن أليس هناك شاعر عربى معاصر تنطبق عليه أرائى سواء قرأها قبل إبداعه أم لا أو يكون قد طورها من أجل المستقبل .. فإن كل كتاباتى لم تكن تسجيلا وتبريرا لما حدث فى التاريخ بل من أجل أن تتغير صورة التاريخ » .. فقلت له : « فى الزمن المعاصر عندنا شاعر الإمارات العربية المتحدة سلطان العويس . . وهو ينطبق عليه ما قاله تلميذك المخلص المفكر المجرى المعاصر جورج لوكاتش . إنه قد تظهر فى آخر بقعة من الأرض تخطر بالبال عبقرية كبيرة تدخل هذه البقعة من الأرض فى التاريخ وتصبح محط الأنظار « فسألنى هيجل : « فماذا قال فى الشعر ؟ « فقلت له : « خير من أن تسألنى يحسن أن تسأله هو «فقال» وكيف يكون ذلك ؟ «فقلت له» «سوف أرفع الشريط البنفسجى شريط الزمن الذى يفصل بينكما .. وسأترككما تتواجهان معا وسأكون أنا مجرد شاهد ومعى جهاز تسجيل أرصد به الحوار بينكما وأرجو أن تعتبرانى غير موجود فما أنا إلا وسيط».. وامتدت يدى ترفع شريط الزمن واذ بالمسافة بين الشمس

والقمر تكاد أن تتلاشى ويقترب قرص الشمس من وجه القمر ويغمره بأشعته واذ بالشاعر سلطان العويس يقول « أهلا بك ومرحبا ياسيد هيجل . إننى أدعوك إلى فنجان قهوة عربية فى بيتى المطل على الخليج بإمارة الفجيرة .. وبعد أن تتأمل المياه كما تشاء وبعد أن تحتسى القهوة هات أسئلتك واعتبر نفسك فى بيتك فأرض الشرق هى أرض الناس أجمعين » .

قال هيجل : «عزيزى الشاعر .. لقد ذكرت فى محاضراتى عن علم الجمال : من ناحية المقدرة (الطبيعية) فإننى أثنى بصفة خاصة على الشعراء العرب فى الشرق . فمنذ البداية وهم ينفذون إلى الحرية التى تظل حتى فى الانفعال مستقلة ووسط تنوع الصالح تحتفظ دائما باعتبارها اللب الحقيقى للعمل - بالمادة الجوهرية (الواحدة) والتى فى مواجهتها يبدو كل شئ آخر صغيرا وزائلا بحيث لا يكون للانفعال والرغبة الكلمة العليا» .. فقال سلطان العويس : « من ناحيتى فقد فهمت الحب على أنه ليس رغبة مباشرة بل قيمة عليا فى الحياة .. إنه بلغتك يا سيد هيجل (تجاوز) وبلغتى أنا اقول :

سفرى فى مقلتيها رحلة أعبر الدنيا بها للأجمل

إن الحب ياضيفى العزيز يعطى للإنسان عمرا آخر .. إنه يخرجنا بتعبيرك أنت من المتناهى الى اللامتناهى وفى هذا أقول :

شفة على شفة وعمر آخر   أزداده من ضمة وعناق

فقال هيجل : « سيدى الشاعر » لقد قلتُ إنَّ الشعر هو الفن الذى يستطيع أن يستوعب كل أعماق ثروة الروح الكلية ومن ثم فمطلوب من الشاعر أن يعبر عن الحيوية العميقة والغنية فى المادة التى يحملها إلى عمله .. وإن على الشعر أن ينفذ إلى وسط الحياة فما رأيك يا سيدى الشاعر خاصة وأن هذا ليس رأيى فى الشعر بل هو رأى الشعر فى نفسه فما أنا الاّ وسيط أنطق بالحقيقة على أساس أن الحقيقة تعبر عن نفسها متخذة منى وسيطا لها ؟ وفاجأ سلطان العويس سائله الفيلسوف بقوله « وأنا أيضا لا أكتب الشعر بل إن الشعر هو الذى يكتب نفسه من خلالى فما أنا إلا وسيط .. ألا فلتسمع قولى :

أنا للجمال صحيفة لا تنتهى   وفراشة للنار أو للنور

ولتسمع قولى ايضا :

وما أنا فى الحياة سوى هديل   أردد ما أعانى حين أنشد

هنا أومأ هيجل براسه مقتنعا.. وهنا طرح قضية إضافية : « لقد ذهبت في محاضراتى الى أن ما يطرحه الشعر هو العقل متجسدا فرديا » وسرعان ما قال سلطان العويس : إن الشعر هو العقل حتى فى الجنون .. اسمعنى أقل :

أقول لعاذلى دعنى وشأنى	فليس الأمر يؤخذ بالظنون
فإنْ ترما رأيتَ لكنت مثل	وتأخذ ما أخذتُ من الجنِون
فما حبى لها حبا سقيما	يُعَرضُ للرياح والسكون
وما أنا فى هواها غير صب	تدله فى الفرع من يقين
لقد حاربت عقلى فى هواها	وما أنا للحجا بالمستكين
كأن الْحُسْنَ جُمّع فى اناء	وأخفيت الإناء عن العيون
وطارحت الفؤاد كؤوس حبى	وأسكرنى الهو ى مما يُرينى

وأنا الأن أسألك بدورى اذا قلْتُ :

هيامى فى هواك أطال عمرى فأسل كل يوم أين أرسو ؟

ماذا تقول فى هذا ؟

قال هيجل : «إن شعرك يؤكد ما سبق لى أن قلته : إن الموضوع الحق الملائم للشعر هو الغنى اللامتناهى للروح . ان

الموضـوع الحق للشعر هو الاهتمامـات الروحية . وليس الشمس أو الجـبـال أو الغـابات أو المنـاظر أو مكونـات الجسـم البـشـرى مـثل الأعـصـاب والدم والعـضـلات » وهنا ابْتـسم سـلطان العـويس وقـال لهيجل « لقد ذكرتنى بوصفى لريودى جانيروفلم يكن وصفى لها من الخارج بل من القلب وفى هذا قلت :

كأنها قطعة فى الأرض تائهة   قد أنزلوها من الفردوس وانصرفوا

كما أننى وصفت فتاة فيها بقولى :

ألقت على الرمل جسما كله فتن تغازل الشمس حتى خلتها تقُف

فقال هيـجل : «نعم ما قلت يا صـديقى .. إنّ مـا يتطور فى التكشف داخل الشـعر ليس الأفكـار وشـكلها الفنى المـلائم ، بـل مـا يتطور هو فحسب ، الشعور الباطنى المصاحب» فتسـاءل سـلطان العويس « هل ينطبق كلامك هذا على البيت التالى ؟

لو لم تضيئى حياتى عند ظلمتها لكنت ذا بصر يمشى بلا بصر

. فـقـال هيـجل . «نعـم .. إن الفن (يبـحث) فى البـداية عن مـحتـواه المـلائم ثم (يجده) واخيرا (يتـجاوزه) قـال سلطان العـويس : «لقد أحسنت التـعبير يا ضـيفى العزيز .. لقد بـحثت ووجدت وتجـاوزت بقولى:

كـانمـا الـهدب فى عـرف الهـوى رسل يجـرى الحـوار وتـأتى الرسل بالخبر .

ولقد قلت :

قالت نسيت الود ؟ قلت نسيته فى وجنتيك بدائل لا تذبل»

فقال هيجل : « المهمة الرئيسية للشعر هى ان يضع امام عقولنا القوى التى تحكم الحياة الروحية ، بالاختصار كل ما يموج جيئة وذهابا فى الانفعال الانسانى والمشاعر أو ما يمرّ بهدوء من خلال تأملاتنا - العالم الشامل للافكار الإنسانية والأفعال والأعمال والمصائر وجيشان الحياة»

فعقب سلطان العويس بقوله «أحسنت القول ويحضرنى هنا قولى :

وتعجبنى ياحلو منك اتكاءة	بها غنج والنهد أبرزه الصدر
يدل بجيد كاللجين نضارة	وزّينه بالحلْى فالتهب الجمر
وماد به غصن فألوى بخصره	ومال عليه الشعر فانقسم الشعر
عصى ردفه أن ينثنى بانثنائه	فأعجبه العصيان فابتسم الثغر

تهلل وجه هيجل ولم يملك إلا أن يقول : جميل ! إن التعبير الشعرى يضيف إلى فهم الشئ (رؤيته) له أو بالأحرى إنه يضاعف الفهم التجريدى الخالص ويجمل الطابع النوعى الحقيقى للشئ»

فقال سلطان العويس «إضافة الرؤية !! جميل ..اسمح لى أن أذكر بيتين لى :

جمال الحب أن تلد الليالى وصالا بعد آلام الصدود

والبيت الثانى :

لو تلبسين من الأعمال أخلقها لكنت أجمل ممن غاب أو وجدا

واسمح لى أن أضيف بيتا ثالث :

لا تسألنيى عن الدنيا وساكنها فحيث كنت يكون العيش والرغد

فقال هيجل :« بيتك هذا يذكرنى برأى جمالى لى هو أن الشعر له رسالة عليا : إن مهمته هى تحرير الروح لا (من) الشعور بل (فى) الشعور : إن الغنائيه الأصيلة مثل كل الشعر الحقيقى عليها أن تعبر عن المحتويات الحقة للقلب الإنسانى

فقال سلطان العويس وهو يردّد من أشعاره :

قالت : تحب فقلت الحب منتجعى له أغنى وفى مثواه أعتكف

فقال هيجل محاولا أن يختتم اللقاء : « ان الفن يجب بشتى الطرق أن يطلعنا على أرض مختلفة عن تلك الارض التى نأخذها فى حياتنا اليومية إن الانسان فى حياته الباطنية الذاتية يصبح

عملا فنيًّا هو نفسه لقد أصبحت انت نفسك يا عزيزى سلطان العويس عملا شعريا أنت نفسك .. وتمازج فيك العقل والشعور فأصبحت عملا فنّيا .. ولهذا اسمح لى وأنا أودعك أن أشكرك على استمتاعى باشعارك أيها الفيلسوف العظيم » .. فصافحه سلطان العويس قائلا «بل إننى الذى استمتعِ بك أيها الشاعر الكبير» ..

وهنا رأيت وجه القمر يزداد قربا من قرص الشمس إلى أن انطبق عليه وأصبحا دائرة واحدة .. وأصبحت الدائرة أيقونة مرسوم عليها صورة عليها صورة شاعر وفيلسوف يتعانقان وفى أسفل الدائرة اختفى الشريط البنفسجى للأبد واذ بى أتمتم وجهاز التسجيل يلتقط صوتى وأنا أهب من الحلم وأنا أقول : « اللهم اجعله خيرا اللهم اجعله خيرا !»

للمؤلف

... ★ ...

١ – أغنيات مصرية (ديوان شعر)

٢ – هكذا تكلمت العيون (ديوان شعر) .

٣ – وثالثهما العشق (ديوان شعر)

٤ – الانسان والاغتراب

٥ – الاغتراب فى الفسلفة المعاصرة

٦ – الاغتراب : مدخل إلى الفسلفة

٧ – فلسفة الفن الجميل

٨ – جدل الجمال والاغتراب

٩ – من القلق حتى الأمل

١٠ – هيجل قلعة الحرية

١١ – رحلة فى أعماق العقل الجدلى

١٢ – الفسلفة والحنين للوجود

١٣ – هيدجر راعى الوجود

١٤ – المتنبى والاغتراب

١٥ – دراسات فى علم الجمال

١٦ – علم الجمال فى الفسلفة المعاصرة

١٧ – تاريخ علم الجمال فى العالم

١٨– الحب على جناح قوس قزح (شعر)

تحت الطبع :

علم الجمال في التاريخ

هيجل وعلم الجمال

قناع الأمل

مذاهب وتيارات جمالية

قيس بن الملوح : المجنون هائما

لوكاتش

جدل النقد وعلم الجمال

جدل الحب والكتمان

جماليات الشعر المصرى المعاصر

رحلة فى فكر طه حسين

الفلسفة على شجرة المستقبل

جدل اليأس والأمل

جماليات الرواية المعاصرة

جماليات الدراما المعاصرة

جماليات القصة القصيرة المعاصرة

الفن السينمائى فى التاريخ

السينما والاغتراب

أقمار على شجرة العائلة (شعر)

جماليات الفن والإبداع

نقاد فى ميزان النقد

من ترجمات المؤلف

... ★ ...

١ – تاريخ الفسلفة اليونانية (ستيس)
٢ – فلسفة النفى (ماركيوز)
٣ – فن الحب (فروم)
٤ – الخوف من الحرية (فروم)
٥ – زعزعة الأساسات (تيليش)
٦ – الواقعية فى الفن (فنكلشتين)
٧ – هيدجر (جرين)
٨ – فرويد (فروم)
٩ – جيد (ايرلاند)
١٠ – بيكيت (سكوت)
١١ – كافكا (أوزبورن)
١٢ – كيركجور (برانت)
١٣ – إيونيسكو (كو)
١٤ – سارتر (كرانستون)
١٥ – جويس (جروس)
١٦ – خفايا الحياة (كولن ولسون)
١٧ – أسطورة سيزيف (كامو)
١٨ سارتر عاصفة على العصر(٤٠ دراسة مترجمة)

تحت الطبع :

تاريخ النقد الحديث (رينيه ويليك - ٨ مجلدات)

محاضرات تاريخ الفلسفة (هيجل)

محاضرات فلسفة الدين (هيجل)

قاموس الفكر الحديث (بولوك وستاليبراس)

هذا الإنسان (نيتشة)

أفول الأوثان (نيتشة)

فى الطرق إلى اللغة (هيدجر)

الرسائل (هيجل)

(تم بحمد الله)

رقم الايداع
٩٧/١١٠١٤

الناشر

دار الثقافة للنشر والتوزيع

٢ شارع سيف الدين المهرانى - الفجالة

ت : ٥٩٠٤٦٩٦ القاهرة